Quevedo contra Quevedo

MANUEL DURÁN

Quevedo contra Quevedo

MANUEL DURÁN

Quevedo

Contra Quevedo

Manuel DurÁn

Copyright © 2013 por Manuel Durán.

Número de Control de la Biblioteca del Congreso de EE. UU.: 2013910158

ISBN: Tapa Blanda 978-1-4633-5359-9

Libro Electrónico 978-1-4633-5358-2

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación, o por cualquier sistema de almacenamiento y recuperación, sin permiso escrito del propietario del copyright.

Las opiniones expresadas en este trabajo son exclusivas del autor y no reflejan necesariamente las opiniones del editor. La editorial se exime de cualquier responsabilidad derivada de las mismas.

Este libro fue impreso en los Estados Unidos de América.

Fecha de revisión: 22/08/2013

Para realizar pedidos de este libro, contacte con:

Palibrio LLC

1663 Liberty Drive

Suite 200

Bloomington, IN 47403

Gratis desde EE. UU. al 877.407.5847

Gratis desde México al 01.800.288.2243

Gratis desde España al 900.866.949

Desde otro país al +1.812.671.9757

Fax: 01.812.355.1576

ventas@palibrio.com

444794

Contents

Prefacio

Prólogo: Un clásico vivo

Quevedo contra Quevedo

El Buscón y sus descendientes

El Barroco Existencial en el soneto “Miré los muros de la patria mía…”

Para un perfil psicológico de Quevedo

Rasgos centrales del estilo de Quevedo

Quevedo, creador de palabras, Renovador de la lengua

Una tradición de ruptura y parodia

La creación destructora

El manierismo y la poesía de Quevedo: una definición y un ejemplo

Rasgos modernos en el estilo de Quevedo

El sentido del tiempo en la poesía de Quevedo

El tiempo interior

El tiempo en movimiento

Estilos y géneros literarios

La escatología en la obra de Quevedo

El Quevedo prosista: el «Buscón», o la deshumanización esperpéntica de la novela picaresca

De la sátira a la visión delirante: los «Sueños»

«La hora de todos»

La moral y los gobernantes: la «Política de Dios»

El Quevedo desconocido, o casi: sus obras menos leídas

Los tratados estoicos

Presencia de Quevedo

Bibliografía Selecta

A mis dos maestros,

D. Raimundo Lida y D. Américo Castro

Prefacio

Desde que en 1953 terminé en la Universidad de Princeton, bajo la sabia dirección del ya muy famoso D. Américo Castro, una tesis doctoral acerca del estilo —los estilos— de Quevedo, nunca ha dejado de interesarme el tema de la vida y la obra de Quevedo. Sus estilos son variados y contradictorios: se mueven en direcciones divergentes. Su personalidad es sumamente complicada. He seguido trabajando —y publicando— sobre temas relacionados con la vida y la obra de Quevedo. El libro que ahora ofrezco resume mis dudas, mis interpretaciones, provisionales o no, y mis últimas conclusiones. Ojalá ayude al lector a adentrarse en la obra de uno de los más brillantes autores de nuestro Siglo de Oro.

Prólogo:

Un clásico vivo

Nunca le han faltado lectores a Quevedo. Su fama no ha pasado por violentos altibajos, como la de Góngora. Y su influencia no ha dejado de aumentar en estos últimos años: algunos de los lectores de Quevedo en nuestra época han sido escritores, como Unamuno, Valle-Inclán, Dámaso Alonso, en España, y en Hispanoamérica, Neruda y Borges; en todos ellos ha dejado su huella el espíritu quevedesco, la honda amargura quevedesca, su visión esperpéntica y descoyuntada o su agilidad y brillantez en el manejo del idioma. Todos han aprendido algo de él.

Como ocurre con otros grandes clásicos, su imagen y su proyección cambian con el paso del tiempo. Cada momento histórico es propicio a una interpretación distinta, hecha posible por la sensibilidad del momento. Hoy nos interesa, sobre todo, el Quevedo de los sonetos amorosos y filosóficos, el Quevedo visionario de La hora de todos y los Sueños. Mañana será otro aspecto de nuestro autor el que sea estudiado y apreciado por la nueva generación de lectores. La riqueza, variedad y densidad de la obra quevedesca son tales que nuestro interés por ella se renovará indefinidamente.

Casi toda la obra de Quevedo sigue interesándonos, pero, claro está, no todo puede ser salvado. Un escritor de obra extensa no logrará imponer la totalidad de la misma a través de los siglos. Hay varias comedias y tragedias de Shakespeare que nos resultan hoy casi ilegibles. Lo mismo ocurre con la mayor parte de la obra tardía de Corneille, con las novelas de Lope, con la Galatea y algunas Novelas ejemplares. La lista podría alargarse indefinidamente. Para el lector moderno, el Quevedo de los tratados ascéticos y religiosos presenta escaso interés. Y, sin embargo, no falta en ellos de cuando en cuando la frase incisiva, el adjetivo justo, la expresión tensa y brillante, como de atleta verbal que contrae sus músculos antes de entrar en acción. En conjunto, la carrera literaria de

Quevedo fue, y sigue siendo, una de las más afortunadas en la historia de las letras españolas. No así su carrera política: empezó bajo los mejores auspicios y terminó en desastre.

Existe una contradicción entre los éxitos externos, «oficiales», de la vida de Quevedo, y el Quevedo íntimo, tal como lo vemos expresado en sus escritos, con frecuencia amargos y negativos ya desde su juventud. Durante la mayor parte de su vida los factores externos, los hechos fácilmente fechables y comprobables, los datos objetivos, son casi todos halagüeños. Nace en el seno de una familia noble y bien situada, familia de cristianos viejos, favorecidos en la Corte, con ilustres protectores y amigos. Estudia en el Colegio de los Jesuitas, el mejor de Madrid, y después en Alcalá y Valladolid. A los veinticinco años tiene ya gran fama de sabio y poeta. Es amigo y consejero del duque de Osuna, viaja a Italia con él, maneja importantes asuntos políticos y diplomáticos. Lo nombran Caballero de la Orden de Santiago, de máximo prestigio social. Acompaña al monarca, Felipe IV, en varios viajes. Olivares le ofrece una embajada. Murillo y Velázquez pintan su retrato. Es nombrado secretario del rey. Toda España aclama su ingenio, y al mismo tiempo sus obras serias, como la Política de Dios, alcanzan un éxito extraordinario.

Pero hay otro Quevedo detrás de esta máscara de éxitos oficiales, y es el que nos interesa ahora. Contradictorio y enigmático, se presta a interpretaciones radicalmente opuestas. Para Pablo Antonio de Tarsia, su primer biógrafo,

en lo más principal de su persona concurrieron todas las señales que los fisónomos celebran por indicio de buen temperamento y virtuosa inclinación; de manera que de su ánimo en piedad y letras no se podía decir lo que a un filósofo mal encarado dijo un astrólogo: Tuus animus male habitat. (Tu ánimo vive en mala posada.)… Supo reportar su natural inclinación con los estudios continuos y ejercicios de virtud, de tal suerte que nunca se desmandó a cosa que oliese a escándalo; antes, con la madurez de los años, fue mostrando cuán templadas y sujetas a la razón tenía las pasiones, dando a todos muy buen ejemplo.

(En Quevedo, Obras completas, verso,

ed. L. Astrana Marín, pág. 801.)

Y un buen crítico—y buen novelista—de nuestros días, en cambio, se refiere a «las fobias íntimas de Quevedo, personaje repulsivo y fascinador como pocos, mezcla fantástica de anarquista, guerrillero de Cristo Rey y agente de la NKVD o de la CIA…» (Juan Goytisolo, Disidencias, pág. 132).

Una tradición a la vez piadosa y simplista presenta a Quevedo como víctima de un Olivares soberbio y enloquecido, un Quevedo víctima de su valor patriótico al intentar conseguir que el monarca supiese la verdad acerca del triste estado del país. La realidad debe haber sido mucho más compleja. Quevedo colaboró, sin duda, en su propia destrucción. Como cortesano, como político, no le faltaba inteligencia, pero le sobraba ingenio: prefería lanzar una frase ingeniosa a conservar un amigo o un aliado. Las imprudencias verbales de nuestro autor debieron ser incontables. Las dos carreras de Quevedo—escritor de genio y de ingenio, por una parte; por otra, diplomático, cortesano, político—a la postre resultaron irreconciliables: una actividad devoró y destruyó la otra. Para comprender la vida de Quevedo, a veces debemos recurrir a su obra, a una nueva interpretación de su obra. Y al revés: una nueva interpretación de ciertos aspectos de la vida de Quevedo nos ayuda a entender mejor su poesía y su prosa. Todo ello sin olvidar nunca que, como señala certeramente Amado Alonso, «las relaciones entre la experiencia vivida y la objetivación modeladora del poetizar no son nada simples, y tan ruinoso nos resulta prescindir de la vida del poeta como tomarla ingenuamente por el contenido poético de la obra» (Materia y forma en poesía, pág. 110).

Para Alicia Colombí Monguió

Quevedo contra Quevedo

Manuel Durán

Yale University, Emeritus

La literatura es, como sabemos, fuente de placer, de conocimiento, de sabiduría. Pero para los que nos ocupamos de ella profesionalmente es también fuente de problemas. Problemas relacionados a veces con la validez y la integridad del texto que manejamos, o bien con su transmisión, y con frecuencia su interpretación. Igualmente puede preocuparnos la relación de un texto con otros del mismo autor, o de otros autores. Y, como indica Borges en “Kafka y sus precursores”, un texto importante puede obligarnos a reevaluar y reinterpretar otros textos que lo precedieron.

En el caso de Francisco de Quevedo si observamos su obra en conjunto lo que puede llamar nuestra atención es que varios sectores de su producción avanzan en direcciones distintas e incluso contradictorias. Nos hallamos frente a un rompecabezas cuyas diversas partes no acaban de encajar unas en otras, e incluso nos invitan a dudar de la identidad del autor. Frente al Quevedo lúdico, festivo, burlón, de sus obras de juventud hallaremos el Quevedo serio, filosófico, dogmático, teológico, de La cuna y la sepultura, convertido en paladín de la Contrarreforma. Frente al autor de jácaras desvergonzadas escritas en la jerga de maleantes y criminales encontraremos los exquisitos sonetos a Lisi.

Y si queremos encontrar respuesta al enigma es evidente que deberemos ir más allá de los textos, enfrentar arduos problemas psicológicos, acudir a las opiniones de los contemporáneos de nuestro autor, todo lo cual implica un rodeo que en cierto modo nos separa de la obra de Quevedo en los momentos en que más deseosos estamos de acercarnos a ella. Nuestro problema no tiene fácil solución, y más de una vez nos acosa la tentación de olvidarnos de estas posibles divergencias en la obra estudiada y refugiarnos en el análisis de un solo fragmento, sea uno de los inolvidables sonetos a Lisi o bien un párrafo del Buscón, en este caso evitando cuidadosamente los fragmentos comentados por Leo Spitzer, ya que sería muy poco lo que podríamos agregar a sus certeras interpretaciones.

Eppur si muove. A veces no hay remedio, y nos vemos obligados a refugiarnos en explicaciones psicológicas, incapaces de verificar plenamente, y que siempre

corren el peligro de ser vagas, imprecisas, y que no pueden justificar la expresión literaria de un pasaje concreto. En el caso de Quevedo, creo que su abundante y gloriosa carrera literaria ha podido hacernos olvidar que también tuvo una importante carrera política.

El periodo más glorioso de esta carrera va de 1613, cuando Quevedo viaja a Italia junto a su amigo el Duque de Osuna, Virrey de Sicilia, primero, y después de Nápoles. Quevedo se convierte en consejero y factótum de Osuna. Periodo de intrigas cortesanas, de corrupción de consejeros en apoyo del Virrey, de intrigas diplomáticas y de espionaje contra Venecia. Quevedo es nombrado Caballero de la Orden de Santiago en recompensa a sus servicios. Pero en 1618 Osuna cae en desgracia y es encarcelado, y el propio Quevedo es encarcelado también durante seis meses en 1620 por haber sido íntimo de Osuna y haberlo defendido. En 1621 muere Felipe III; le sucede Felipe IV, y el nuevo monarca nombrará al Conde-Duque de Olivares como el nuevo valido, el nuevo director de toda la política interna y externa del vasto imperio hispano. Quevedo tratará de congraciarse con Olivares, sin conseguirlo; más bien al contrario, Olivares se convertirá poco a poco en su implacable enemigo. En 1639 Quevedo es detenido y encarcelado; y no saldrá de la cárcel hasta después de la caída de Olivares en 1643.

El fracaso de la carrera política de Quevedo era previsible, y es incluso muy probable que el propio Quevedo lo haya previsto, y haya hecho todo lo posible para evitarlo. En efecto: ya en 1617, poco antes de la caída de Osuna, comienza a escribir la Política de Dios, largo tratado anti-Maquiavelo lleno de consejos morales que hoy nadie lee, y que incluso en aquella época quizá muy pocos leyeron, pero que iba encaminado a asegurar a sus contemporáneos que su autor era hombre serio, sesudo, altamente moral, y nada tenía que ver con el autor desenfadado, cómico-satírico, incluso a veces grosero e indecente, que era la imagen proyectada por Quevedo ante el numeroso público que repetía sus chistes (y que, sin duda, le atribuía otros chistes anónimos en que el monarca, sus ministros, la Corte, y la propia reina, salían muy malparados.) Se trataba, ante todo, de contrarrestar por todos los medios posibles lo que llamaríamos la versión popular de Quevedo, visto por muchos como un ingeniosísimo payaso, juguetón y perverso, divertido y destructivo en su visión satírica y nihilista, en

todo caso no un político responsable, serio, capaz de orientar y ayudar a su patria en aquellos tiempos difíciles y complejos de la política europea.

Quevedo contra Quevedo: las dos carreras de nuestro autor, escritor de genio y de ingenio, por una parte, y por otra, diplomático, cortesano, político, a la postre resultaron irreconciliables: una actividad devoró y destruyó la otra. No se trata de un conflicto de poca monta, ya que desemboca en el encarcelamiento de nuestro autor al final de su vida, duro periodo de cárcel en que al principio estuvo totalmente incomunicado, y que al final, tras la caída de Olivares, lo dejó en libertad pero tan quebrantado de salud que murió al poco tiempo.

No cabe duda: los esfuerzos de Quevedo por reconstruirse como estadista sesudo, como pensador y filósofo estoico, como abanderado de la tradición religiosa que había desembocado en la Contrarreforma, estaban condenados al fracaso. La imagen popular, creada desde el principio, se resistía a desaparecer, y es seguro que todavía hoy sigue viva. Comenta certeramente Francisco Ayala que <<desde los Pirineos al estrecho de Magallanes, en toda la extensión del idioma, las gentes analfabetas y los chicos de la escuela se divierten repitiendo de generación en generación los cuentos de Quevedo.>> (Ayala, 241) A él se le atribuyen anécdotas, salidas, chistes y chascarrillos, casi siempre escatológicos, que muy probablemente tienen con frecuencia orígenes muy diversos, anteriores a Quevedo y procedentes de tradiciones medievales o incluso más antiguas. Y, por otra parte, es muy posible que, en un momento de mal humor, de ira, o bien de exaltación patriótica y política, Quevedo escribiera la famosa Epístola satírica y censoria, dedicada a Olivares, si bien hay quevedistas ilustres, como Raimundo Lida, que dudan de su atribución a Quevedo; pero ello importa poco, en cuanto a la situación de nuestro autor frente al Gobierno, pues sin duda le fue atribuída, con razón o sin ella, y lo mismo debió de pasar con poemas como el soneto que sigue, que circuló sin nombre pero no tardó en serle también atribuido: tiene su estilo, y fue incluido por Angel y Amalia del Rio como atribuido a Quevedo en su Antología de la Literatura española:

<<Los ingleses, señor, y los persianos

Han conquistado Ormuz; las Filipinas

Del holandés padecen grandes ruínas;

Lima está con las armas en las manos;

El Brasil, en poder de luteranos;

Temerosas, las islas sus vecinas;

La Valtelina y treinta Valtelinas

Serán del turco, en vez de los romanos.

La Liga, de furor y astucia armada,

Vuestro imperio procura se trabuque;

El daño es pronto, y el remedio tardo>>.

Responde el rey: <<Destierren luego a Estrada,

Llamen al conde Olivares duque,

Case su hija, y vámonos al Pardo>>.

Y el soneto lleva este título: Al mal gobierno de Felipe IV.

La sátira es cruel, sangrienta: el Imperio hispano se hunde, atacado por todas partes, pero el Rey no se da cuenta de nada, y cree resolverlo todo colmando de honores a Olivares, que es en gran parte culpable de tan angustiosa situación. (Se trata de lo que pudiéramos llamar <<noticias de última hora.>> La Valtelina, por ejemplo, es un valle en los Alpes de gran importancia estratégica que permitía a las tropas hispanas en el norte de Italia, pasar más hacia el norte, hacia Alemania, Bélgica y Flandes, y estaba siendo atacado por una coalición urdida por Richelieu; la Liga era una coalición de Francia, Saboya, Venecia, y Holanda en contra de España y sus aliados en Italia). Ciertamente si se hubiera probado

que Quevedo era el autor de este soneto ello habría bastado para encender la indignación, y la venganza, tanto del Rey como de Olivares. Y Quevedo parece haber previsto el futuro en su amarga descripción: en 1643 en la batalla de Rocroi los tercios de Flandes son derrotados por las tropas francesas al mando del Duque D'Enghien. En 1640 Portugal se había separado de España, y Cataluña se rebelaba contra Olivares y Felipe IV. El proyecto hegemónico de la casa de Habsburgo fracasaba definitivamente, y la decadencia política y militar de España se aceleraba en forma alarmante.

Y detrás de esta visión negativa del presente político y militar aparece un nihilismo todavía más desolador. En una carta fechada el 21 de agosto de 1645, pocos días antes de morir, escribe a don Francisco de Oviedo unas líneas henchidas de intensa amargura:

Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, no sé si se va acabando ni si se acabó. Dios sabe que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura.>> (Lida,120).

No olvidemos que en el Buscón podemos detectar un temprano proceso de desrealización: las cosas no son como parecen ser, hay engaños, trampas, y disfraces por todas partes. Lo que se come en casa de Maese Cabra no es comida, sino más bien un simulacro de comida.

Comenta Raimundo Lida, que recoge esta carta y otras de Quevedo en un valioso estudio:

Sí, en estas últimas cartas de Quevedo vemos morirse juntamente a Quevedo y a su España. No es la sotana del licenciado Cabra lo único que se deshace en opiniones y vagas conjeturas. (<<La sotana era milagrosa, porque no se sabía de

qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul…>>) No es la comida del pupilaje segoviano ni la cama de Aranjuez lo que con metafísico escamoteo ha sido reemplazado por un no sé qué, por un soñar que comemos o que dormimos. El no sé qué último son estos misteriosos tiempos de ahora: 1645. Es España.Porque sólo Dios sabe si España existe o si la estamos soñando; si tiene ser o ya no es <<nada, sino un vocablo y una figura>>. (Lida, 122)

****

El Buscón y sus descendientes

La historia de la literatura plantea con frecuencia problemas de difícil solución. Los orígenes y la evolución de la novela picaresca ofrecen un panorama incierto, nebuloso, lleno de interrogantes. El problema, creo, más espinoso es el largo intervalo temporal que separa la primera novela picaresca, el Lazarillo, de sus sucesores, el Guzmán de Alfarache, y El Buscón.

No sabemos por qué, dado el éxito de la primera novela, ha tardado tanto en aparecer una segunda novela de este género. Es mucho más fácil comentar y explicar el ser que el no-ser, la nada.

Trato de ofrecer ahora una posible respuesta, incluso si es provisional, tanto en el texto del Lazarillo como en el Buscón y sus sucesores. En primer lugar, el realismo del Lazarillo, con su descripción semi-sociológica (avant la lettre), contiene alusiones a problemas religiosos (recordemos ahora que el vendedor de bulas, el llamado buldero, es uno de los personajes menos simpáticos de la novela.) La venta de bulas perdonaba pecados a cambio de dinero, un dinero que era enviado al Papa, y que creaba el resentimiento de muchos cristianos y a fin de cuentas la rebelión de Lutero y el inicio de la Reforma. Terreno infinitamente peligroso.

En segundo lugar, una fuerte corriente idealizadora impregna buena parte del pensamiento renacentista. Abundan los tratados que proclaman la dignidad del hombre, su esencia casi divina, sus infinitas posibilidades. La idealización de la mujer es todavía más antigua, y se inicia con la donna angelicata, la sublime Beatrice de Dante y la no menos sublime Laura de Petrarca. Nadar contra esta corriente era difícil, si no imposible.

Las páginas finales del Lazarillo me parecen todavía más conflictivas para un lector, o un posible autor, de aquella época. Lázaro está ya plenamente instalado en una sociedad que precia ante todo el honor, y se siente íntimamente deshonrado por la conducta de su mujer, que le es infiel, pero cuya infidelidad le asegura una cierta estabilidad económica. Declara que su mujer es tan fiel y tan honesta como todas las demás, lo cual parece absurdo e increíble. Y todo ello coincide con la llegada del Emperador, Carlos V, y su convocatoria de las Cortes. Puede, quizá, en estas últimas líneas de la novela haber alguna alusión a la corrupción de las clases gobernantes: e incluso una crítica del Emperador. Otra zona de intensa peligrosidad para quien pensara en escribir una nueva novela picaresca.

Todo ello contribuye a explicar por qué tardó tanto tiempo en escribirse y publicarse una nueva novela picaresca, y por qué tanto el Guzmán como el Buscón difieren de la primera novela picaresca tanto en su estructura como en la interacción de sus personajes, y sobre todo en lo que sus personajes piensan de sí mismos y se proponen hacer con sus vidas. El Guzmán se desarrolla alrededor de una continua lamentación, un reiterado sentimiento de culpa y arrepentimiento, que hace esta novela casi ilegible para un lector moderno. Los problemas sociales, políticos, y religiosos, que planteaba el Lazarillo desaparecen bajo este alud de lamentos y declaraciones de culpabilidad.

En cuanto a la novela de Quevedo, se establece desde el principio un claro contraste entre los acontecimientos narrados y el lenguaje, el estilo, que el autor emplea en su descripción. Comprendemos perfectamente que Pablos nace en el seno de una familia degradada e infame. Su padre es barbero, pero ante todo ladrón que roba las bolsas de dinero de sus clientes. Su madre se prostituye y será más adelante condenada y ejecutada por bruja. Sería difícil nacer en el seno de mayor infamia.

Y sin embargo la reacción del lector es un distanciamiento frente a una realidad inaceptable, con la cual es imposible identificarse, y un rechazo total del protagonista de la novela y su abyecta familia. Algo ocurre de pronto, que hace

imposible la identificación con el personaje principal y sus desventuras. Es el estilo que Quevedo emplea en su novela.

Quevedo es uno de los escritores con mayor dominio del idioma. Lo demuestra en sus poemas, y también en su novela. Retruécanos, parodias de frases latinas, ironía, sarcasmo, creación de palabras: recursos literarios, estilísticos, que nos apartan de los hechos relatados, actuando como una barrera semi-transparente. Vemos a Pablos, empezamos a apiadarnos de sus sufrimientos, y de pronto la relación emocional desaparece. Por un instante contemplamos a Pablos y sus amigos y enemigos como si existieran en un ambiente lejano, quizá, exagerando un poco, como si vivieran en otro planeta. Su misión vital es, o mejor dicho, parece ser, hacernos reír, sentirnos superiores a tan ridículos individuos. Cuando una reyerta en que los dos bandos se arrojan hortalizas, especialmente nabos, se convierte en una “batalla nabal”, la violencia queda ocultada, borrada, por el juego de palabras.

Creo que vale la pena preguntarnos qué es lo que se propone Quevedo al ofrecernos su versión del nuevo género, es decir, la interpretación que lleva a cabo de la picaresca. Y al hacerlo no debemos olvidar que el mérito artístico de esta novela se multiplica si consideramos la importancia de la novela picaresca como precursora, y en buena parte generadora, de la novela realista moderna.

El estudio de la literatura comparada, si lo colocamos dentro de una perspectiva histórica, ofrece soluciones con frecuencia originales e inesperadas. Creo que no entenderemos plenamente la novela de Quevedo si no la instalamos en un panorama universal, al lado de varias obras modernas inspiradas por la picaresca, y finalmente desandamos el camino de la historia, proyectando hacia atrás, hacia Quevedo, lo que hemos aprendido de la moderna versión, la novela realista de los siglos XIX y XX con fuerte influencia de la picaresca, y el teatro moderno que desarrolla con vigor y originalidad temas paralelos a los de las novelas.

Kierkegaard nos ha indicado que muchas cosas se aclaran si proyectamos lo que sabemos de nuestro presente, del mundo en que vivimos ahora, hacia un pasado, remoto o cercano, que no podemos interpretar adecuadamente sin proyectar el presente hacia el pasado. Y lo que intento llevar a cabo ahora es precisamente esta proyección hacia el pasado, a partir de unas pocas obras modernas de indiscutible importancia e influencia.

En concreto: dos novelas, Les Misérables, de Victor Hugo, Oliver Twist, de Dickens, y dos obras de teatro, Bajos Fondos, de Maximo Gorki, y La Ópera de Tres Peniques, de Bertolt Brecht. He elegido obras esenciales, que casi cualquier lector culto reconoce inmediatamente, obras cuyo éxito universal es innegable (y, por cierto, con mucho superior al éxito de la novela de Quevedo, con frecuencia ausente de las listas de lecturas de programas literarios en el mundo occidental.) Vale la pena recordar que en el siglo XX estas novelas de Hugo y Dickens han alcanzado una nueva dimensión, y convertidas en obras musicales, con proyección en la pantalla grande y en la pantalla televisiva, han conquistado un nuevo público todavía más numeroso. Lo mismo ha ocurrido con la obra de Brecht. Y los trágicos y amargos personajes de Gorki, llevados al teatro por el legendario Stanislavsky en 1902, delirantes y profundamente deprimidos, suscitan en los espectadores de hoy una amarga sensación de dolor, remordimiento, angustia existencial. En cuanto a la obra de Brecht, cuyo temas son reforzados por la música de Weill, no conozco a nadie que pueda escuchar la cruel canción de Jenny, que espera y desea ser vengada por los piratas de una sociedad que la ha despreciado implacablemente, sin sentir angustia, dolor, y solidaridad con una mujer malherida por los que la rodean.

En Les Misérables el personaje central, Jean Valjean, roba un pan para alimentar a varios miembros hambrientos de su familia, y es castigado duramente, implacablemente, por un sistema legal incapaz de reconocer las necesidades básicas de los individuos marginados por la sociedad. Un policía fanático, obsesionado, Javert, perseguirá a Valjean durante largo tiempo. Pero no logrará su objetivo. (Instintivamente, los lectores aplauden a Valjean y odian a Javert, aprecian al individuo rebelde y desprecian al burócrata fanático, indigno representante del Estado que no reconoce la necesidad vital de los seres pobres y marginados.)

El joven Oliver de la novela de Dickens, infantil, inexperto, inocente, es rechazado e insultado cuando pretende recibir un suplemento de comida en un asilo. Tras varias peripecias forma parte de una banda de ladrones juveniles, sin quedar del todo pervertido, consigue escapar a un intento de asesinato, su vida mejorará. Nuestra confianza en el futuro se restablece.

En la obra teatral de Gorki hay menores resquicios de luz y esperanza, y sin embargo conocemos la actitud del autor frente a los conflictos sociales y políticos. Cabe esperar que cuando triunfen las ideas propugnadas por Gorki el horizonte social se despejará en favor de un futuro prometedor.

La obra musical de Brecht-Weill gira en torno a un ladrón y asesino, Mac Navaja, perseguido por el padre (jefe de los mendigos de Londres) cuando intenta casarse (o quizá hacer más sólida su relación sexual) con la hija del rey de los mendigos, que casi consigue hacer ahorcar a Mac a pesar de que lo protege el jefe de la policía londinense. Aguda crítica de la pervertida sociedad capitalista y conservadora, con momentos culminantes en su música, sobre todo en la canción de Jenny y la Balada de Mac Navaja, dos momentos en que la letra y la música de una canción llegan a un nivel emocional difícil de olvidar o superar. Pero quizá lo más curioso de esta obra es el final, inesperadamente, absurdamente optimista, que es una parodia, quizá, de tantos films de Hollywood que nos ofrecen un final feliz que el resto del film no justifica: el cadalso en que deberá morir Mac Navaja se levanta ya, todo está preparado para su ejecución, cuando de pronto, inesperadamente, llega un mensajero de la Reina Victoria: Mac Navaja es indultado, y ennoblecido, será ahora el Barón Mac Navaja. Incluso el carácter artificial, inmotivado, del final de esta obra, que pudiéramos clasificar como “neo-picaresca”, tiende a subrayar el profundo cambio que ha tenido lugar: la obra se abre hacia un futuro mejor, hay que superar el pasado cruel y grotesco.

La inevitable conclusión es que el verdadero culpable no es el anti-héroe picaresco, sino la sociedad en que ha nacido. Esperamos y deseamos que en un

futuro próximo la sociedad será más moral y más flexible, y hará posible que los individuos que la componen puedan mejorar de vida e incluso ascender hacia un grupo social superior al grupo en que nacieron. Todo lo cual es la antítesis de la auténtica y primitiva picaresca, y muestra la distancia ideológica que separa la época de la Contrarreforma en que escribe Quevedo del ambiente intelectual y afectivo del mundo moderno (incluimos en este mundo moderno las ideas de la Ilustración y el romanticismo, ideas liberales y centradas en el individuo y su evolución, no en actitudes religiosas y en la creencia en la inmutabilidad de las clases sociales.)

Esencialmente, El Buscón demuestra, o trata de demostrar, que Pablos no puede mejorar su posición en la sociedad. Trata desesperadamente de hacerlo, se cambia varias veces el nombre, se viste como caballero, y será desnudado en público frente a la muchacha que corteja; su humillación es constante, incesante, y podemos imaginar que seguirá así hasta su muerte. Recordemos que Quevedo no es un profeta o un revolucionario. Escribe una obra satírica y que espera habrá de divertir a un público que pertenece a la clase noble o la admira, y su época es mucho más dura y cruel que los siglos que vendrán. Su novela nos recuerda las llamadas “leyes suntuarias”, que impedían, o trataban de impedir, que alguien que no fuera noble pudiera vestirse como si lo fuera. Había que defender los privilegios (y las apariencias) de la clase noble por todos los medios posibles, y los imitadores debían ser castigados por ser embaucadores y falsarios.

Quisiera apuntar ahora un hecho que me parece evidente, pero que no he visto subrayado en los numerosos estudios sobre Quevedo y El Buscón que he leído: la novela de Quevedo se parece en más de un aspecto al Quijote.

Alonso Quijano se identifica con los caballeros andantes que conoce gracias a las novelas, trata de imitarlos en su forma de hablar, su armadura, sus ideales, y sin embargo su sobrina nos recuerda que le faltan algunos requisitos para poder identificarse con los verdaderos caballeros. Le falta la fortuna indispensable para mantener una posición social correspondiente a la de los auténticos caballeros, y

le falta un nivel elevado de salud física y mental, requisito también muy necesario. La novela cervantina es infinitamente más compleja que la de Quevedo, y sin embargo no olvidemos que las aventuras de Don Quijote terminan con frecuencia en desventuras. Y estas desventuras han llevado a un notable novelista y critico contemporáneo, Vladimir Nabokov, el famoso autor de Lolita, a afirmar que el Quijote es una novela cruel, de una crueldad insoportable para un lector moderno. Difiero totalmente de esta opinión. Y sin embargo nos ayuda a entender la psicología de la época de Quevedo.

La nobleza hispana de aquellos tiempos no estaba segura de poseer la energía necesaria para hacer frente a los innumerables y muy graves problemas que se iban acumulando. Los piratas musulmanes seguían acosando la navegación y las costas. Las tropas de Nápoles no podían llegar a socorrer a las del norte de Italia, en Milán, y éstas a su vez tenían graves dificultades para pasar a Alemania y Flandes. Los convoyes que traían oro y plata del continente americano llegaban tarde y con dificultades, ocasionando varias veces una quiebra parcial de la Corona. Los piratas del Caribe eran cada vez más osados y peligrosos. Los banqueros alemanes o genoveses se fiaban cada vez menos de las garantías ofrecidas por la Corona. Las guerras contra los holandeses y otros herejes se alargaban indefinidamente. Venecia (y a veces los Papas) intrigaban y conspiraban contra los Habsburgo en toda Europa. La inflación y las malas cosechas empobrecían a los habitantes de ciudades y pueblos campesinos, fuera cual fuese su clase social. El dinero para pagar las tropas que combatían en Flandes y otros lugares llegaba tarde o no llegaba, obligando a los soldados a robar a los campesinos y explotarlos sin piedad. Los grabados de Jacques Callot atestiguan los infinitos sufrimientos de los campesinos que los soldados explotaban cruelmente. Más adelante, para generar dinero que las aventuras bélicas exigían, el rey de Francia, Luis XIV, recurrió a la venta de prebendas, altos empleos, incluso títulos de nobleza, lo cual llevó a un miembro de su corte a acusarlo de presidir un reinado “de vil burguesía”. Y mientras tanto los barcos holandeses y sus tripulantes (que no parecían demasiado preocupados por la defensa de las clases nobles) iban ocupando lugares estratégicos en todo el Oriente, especialmente las Célebes y las Molucas, las islas de las especias, y monopolizaban el comercio con el Japón. No todos estos acontecimientos formaban parte del horizonte histórico en los días en que las páginas de su novela se gestaban en la mente de Quevedo, pero no debemos olvidar que como cortesano y amigo de otros cortesanos y políticos Quevedo estaba al corriente de

todos los acontecimientos de importancia en la política nacional e internacional, y que su aguda inteligencia le permitía extrapolar el presente hacia un futuro cada vez más difícil y angustioso.

Sería difícil encontrar en el Siglo de Oro un autor, sea poeta, dramaturgo, o novelista, más consciente de la situación social y política que Quevedo. (El único otro candidato que propondría, Cervantes, es ciertamente consciente de la decadencia, y la gloria, de su sociedad y su época, pero es mucho más reservado, más discreto.) Quevedo, cortesano, influyente por lo que escribe, conocedor de todos los secretos del poder, incluso de la endémica corrupción, se permitió criticar las fallas de un reinado -y de un valido, Olivares- en forma imperdonable.

Creo que Quevedo, que se acercó a Olivares cuando este accedió al poder, y que Olivares protegió al principio, ofreciéndole incluso una embajada, comprendió muy pronto el doble error que Olivares iba a cometer (y que, en efecto, cometió.) En primer lugar, Olivares reanuda la guerra contra Holanda, contando con recursos militares precarios y mal pagados. (El único triunfo, la toma de Breda, inmortalizada en el cuadro de Velázquez, no consiguió cambiar el rumbo de la guerra.) Olivares comprendió que necesitaba urgentemente nuevos recursos: dinero, armas, soldados. Y vio que las distintas partes de los territorios bajo la corona hispana debían aportar más dinero, más armas, más soldados… No comprendió que aquellos territorios no respondían con entusiasmo, más bien al contrario, a los ambiciosos (y hoy nos parecen disparatados) proyectos de la familia o dinastía de los Habsburgo, en su doble encarnación hispana y austro-germánica. El resultado inmediato: Portugal se separa de la corona hispana, los catalanes se rebelan y luchan por su independencia. La rigidez ideológica de Olivares fue la fuente de los problemas que debilitaron en forma dramática su programa político. Y, desde luego, Richelieu eligió el momento oportuno para que Francia entrara en la guerra, dirigiendo sus tropas en forma específica contra las tropas hispanas en Alemania, Bélgica, Flandes, culminando en la derrota de los tercios hispanos y los contingentes auxiliares germánicos en la batalla de Rocroi. En definitiva, el Tratado de Westfalia, a mediados del Siglo XVII, consagra la división de Europa en dos mitades, un Norte protestante y un Sur católico.

La misma rigidez ideológica que en El Buscón corta radicalmente los esfuerzos de Pablos por mejorar su situación económica y social obligará más adelante a Olivares a rechazar la tentativa de independencia de los holandeses, y más tarde de los catalanes. Y, claro está, la rigidez impide soluciones prácticas negociadas a base de mutuas concesiones.

No sabemos hasta qué punto Quevedo criticó los planes del valido, en público o, más probablemente, en privado, a través de escritos o pasquines anónimos. Lo que sí sabemos es que Olivares reaccionó con violencia, y Quevedo fue encarcelado largo tiempo, al principio totalmente incomunicado.

Como el proverbial canario en la mina de carbón, la novela de Quevedo nos permite explorar un aspecto triste, desagradable, incluso siniestro, de la sociedad de su tiempo, un aspecto que exigía por parte de sus lectores una seria introspección, que las risas y el menosprecio creados en torno a la vida de un pícaro no dejaron desarrollar.

Volvamos a Kierkegaard, que nos invita a considerar lo que ocurre en un circo, lleno de espectadores, en el que se produce un ligero incendio. El jefe del circo, que contiene trapecistas, atletas, y payasos, envía a alguien para que salga a la pista y avise al público para que se retire rápidamente, antes de que el incendio lo invada todo. Pero ese “alguien” resulta ser un payaso. (Y no olvidemos ahora que Pablos tiene en su conducta muchos aspectos cómicos; es “el payaso de las bofetadas”.) El payaso sale al ruedo, aconseja al público que se vayan todos rápidamente.

Nadie le hace caso, el incendio avanza, y todos perecen.

****

El Barroco Existencial

en el soneto “Miré los muros de la patria mía…”

Siempre, en nuestra memoria y también en todas las antologías de poesía española, el nombre de Francisco de Quevedo aparecerá y será aplaudido al lado de otros famosos poetas de ambos sexos. (Pienso ahora en Garcilaso, en Lope de Vega, en Góngora, en Sor Juana…) Quizá si comparamos los sonetos de Quevedo con los de otros grandes poetas del Siglo de Oro los de Quevedo superan a los otros en la variedad de los temas y los ambientes y climas poéticos, ya que abarcan un vasto espacio que va de lo grotesco a lo más refinado y delicado, alcanzando a veces las alturas de lo trágico y lo sublime.

Y precisamente gracias a esta variedad de temas y tratamientos, según apunta Dámaso Alonso, gracias a que Quevedo no evita tratar temas “bajos” y grotescos en sus poemas, nuestro autor logró adquirir una vasta panoplia de armas estilísticas que le ayudó a componer poemas de temas más elevados: “La extraordinaria condensación de pensamiento en su lírica noble estaba, de una parte, señalada por sus modelos latinos, ya de prosa, ya de poemas satíricos; de otra, facilitada por esa violenta gimnasia a la que en lo burlesco sometía a la par su estilo y el castellano.” (Alonso, 574).

“Miré los muros de la patria mía…” ofrece varios rasgos estilísticos que pueden agruparse bajo la rúbrica de intensificación. Y no olvidemos que un soneto es siempre, en principio, una forma poética que tiende a concentrar y condensar el mensaje poético. Y en este ejemplo el proceso de concentración parece conseguir plenamente los resultados deseados:

Miré los muros de la patria mía,

si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

de la carrera de la edad cansados,

por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía

los arroyos del yelo desatados,

y del monte quejosos los ganados,

que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa: vi que, amancillada,

de anciana habitación era despojos;

mi báculo, más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,

y no hallé cosa en que poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

(Blecua, 31-32)

Los tres primeros versos hacen uso extensivo de la aliteración: el sonido de la letra r vibra una y otra vez, semejante al redoble de un tambor que nos avisa que se acerca un acontecimiento importante:

Miré los muros de la patria mía,

si un tiempo fuertes, hoy desmoronados,

de la carrera de la edad cansados,

por quien caduca ya su valentía.

A esta aliteración basada en el sonido de la letra r podríamos agregar lo que parece ser una segunda aliteración, a base del sonido de la letra m, menos obvia, pero sin embargo presente si nos fijamos en las palabras “miré”, “muros”, y

“mía”, sirviendo de contrapunto a la melodía dominante basada en la r.

El soneto de Quevedo avanza cautelosamente, por etapas, hacia el último verso, en el que la última palabra, “muerte”, resume y condensa el sentido total del poema. La progresión queda organizada en la secuencia de las estrofas, cada una de ellas explora un aspecto de la decadencia o el declinar del mundo observable, y todas ellas desembocan en la amarga y desolada conclusión final. Observemos ahora que en el primer cuarteto aparece la frase “los muros de la patria mía”, y no queda claro si el poeta se refiere a “los muros” en forma literal o metafórica. Los muros, las murallas, eran, en efecto, en el siglo XVII, y también, anteriormente, en tiempos medievales, una defensa muy común que protegía ciudades e incluso a veces poblados contra posibles incursiones de enemigos o bandidos. “Los muros de la patria mía” bien pudieran designar los muros que protegían la “patria chica” de Quevedo, su lugar de nacimiento. Si adoptamos una interpretación literal e imaginamos unas murallas reales, edificadas con piedras y ladrillos, pronto aparece una interpretación antropomórfica, ya que leemos que los muros están “de la carrera de la edad cansados”, y “la edad” se refiere comúnmente al paso del tiempo en la vida humana, o quizá también en la vida de otros seres vivos. Podemos imaginar que “los muros” son (o nos recuerdan) seres vivos, vetustos, ancianos, muy cerca ya de la muerte, igual que vemos a un viejo o una vieja ya muy cercanos a la muerte. Si bien tentadora, esta interpretación no parece fácil de concertar con lo que sabemos acerca de la vida y la época de Quevedo, y también, inevitablemente, del lugar en que nació.

Quevedo nace en Madrid en 1580. Tanto su padre como su madre formaban parte de la Corte, y ambos habían vivido siempre en Madrid. Quevedo es madrileño de segunda generación. Nuestra primera interpretación era que el poeta se refiere a las murallas que rodean la capital de España: se acuerda de la época en que eran fuertes, y ahora las ve en ruinas, desmoronadas. Pero hay varios hechos históricos que merecen nuestra atención. Es cierto que Madrid estaba rodeado de murallas, y siempre lo había estado. Madrid es fundada como fortaleza árabe edificada por el emir Mohamed I (852-886) a orillas del Manzanares. En 932 el rey Ramiro destruye las murallas árabes. Fueron reconstruídas por Abd-el Ramán III. Después de que Alfonso VI ocupó Madrid e incorporó la ciudad al mundo cristiano los muros fueron reforzados y algo más

tarde ampliados. Hacia mediados del siglo XVI las murallas fueron ampliadas para proteger varios barrios que habían sido construidos fuera de la ciudad. Estos muros estaban bien construidos, ciertamente no “desmoronados”, pero pronto resultaron insuficientes, ya que la expansión de la ciudad siguió inconteniblemente. (El censo de 1530 nos da una cifra de 4,060 habitantes, pero por otra parte es plausible suponer que bajo Felipe IV Madrid tenía entre 70,000 y 100,000 habitantes). Fue preciso ampliarlos una vez más. Y más tarde, en el siglo XIX, las viejas murallas fueron destruidas deliberadamente para ampliar la zona urbana.

La demolición de los muros se inició en el siglo XVIII bajo Carlos III, y se completó mucho mas tarde, según el plan del ingeniero y planificador Carlos María Castro. Hacia fines del siglo XIX Madrid tenía casi medio millón de habitantes, y, lo mismo que en París y otras ciudades europeas, los viejos muros de Madrid se convirtieron en un recuerdo histórico o bien dieron nombre a unas cuantas plazas y calles. Es fácil comprender que si hoy una calle en Madrid (o en Barcelona, donde nací) lleva el nombre de “Ronda,” esta calle era parte de unas murallas en las que los soldados patrullaban formando una “ronda.”(Agrego, como nota puramente personal, que poseo un hermoso grabado hecho en Inglaterra en el siglo XVIII en que se ve claramente toda la extensión de Madrid con segmentos intactos de los muros, y una inscripción, “Engraved for Middletons Complete System of Geography.”)

Ofrezco ahora, por lo tanto, una nueva interpretación: “los muros” en el soneto de Quevedo no son la muralla de piedra, ladrillo, y cemento en torno a Madrid; son una metáfora de los limites y fronteras del imperio hispánico.

Este imperio no estaba protegido por una vasta muralla de piedra y ladrillos como la que protegía la vieja China contra las invasiones mongólicas, y algunos de cuyos segmentos, bien conservados y en buena parte reconstruidos, suscitan la admiración de innumerables turistas de nuestra época. Quevedo piensa ahora en estos límites geográficos y políticos amenazados por innumerables enemigos y sometidos a constantes ataques. Los dominios de los Habsburgo están

asediados por mar y por tierra.

Sabemos que Quevedo, además de literato y humanista, era cortesano, político, patriota. Desde sus juveniles cartas a Justo Lipsio a sus misivas a unos pocos amigos pocas semanas antes de su muerte expresó apasionadamente su interés en el futuro del imperio hispánico y su angustiado temor ante su amenazadora decadencia y quizá su inevitable ruina.

Así, pues, el primer cuarteto del poema obliga al lector a proyectar su imaginación hacia un vasto horizonte que abarca Flandes, el Franco-Condado en la Francia del Este, la Italia del Norte, las rutas a través de los Alpes que usaban las tropas españolas, y también las posesiones portuguesas y españolas en el Oriente, las Filipinas, la costa de Africa occidental, el Brasil, varias islas en el Oriente, varias ciudades en la India y en China, así como las flotas españolas y portuguesas, amenazadas por piratas turcos y argelinos, y por corsarios de varios países europeos. No cabe excluir que cuando Quevedo escribe “los muros” esté pensando en la valentía, el coraje, de los soldados y marineros españoles y portugueses, ya que allí se encuentra la mejor defensa de tan vastos territorios, lo cual ampliaría la visión total del soneto, en forma que sería difícil encontrarle un paralelo en toda la poesía del Siglo de Oro.

La visión de Quevedo es a la vez amplia y desolada. La política exterior de España -y lo mismo puede decirse de las finanzas de la Corona- está en ruinas, de ambas puede afirmarse que están “desmoronadas”. La decadencia militar y política es cada vez más evidente, y la Guerra de Treinta Años, que terminará con la Paz de Westfalia tres años después de la muerte de Quevedo, acelera implacablemente este proceso. Según un dicho popular, “el Sol nunca se pone en el Imperio español”, debido a su inmensidad geográfica; para alguien no versado en geografía era difícil, si no imposible, imaginar el tamaño y la diversidad de sus diferentes partes. Quevedo nos invita ahora a que hagamos uso de nuestra imaginación para poder contemplar en nuestra mente las ruinas del gran proyecto hispánico. El tiempo todo lo ha desgastado y consumido: “la carrera de la edad” ha corroído las murallas del Imperio, y también, debemos suponer, la

valentía de los españoles que las defienden. El implacable y corrosivo paso del tiempo se convierte así en el tema central del poema. Un tema secundario es la nostalgia. Las murallas eran fuertes en el pasado: “si un tiempo fuertes…”

Si pensamos en los escritores del Siglo de Oro que consagraron parte de su tiempo a la historia de su época, y específicamente a la política interior y exterior de España, pronto comprenderemos que es difícil encontrar alguien que pueda rivalizar con Quevedo. Gracián y Saavedra Fajardo serían posibles candidatos, así como, en generaciones anteriores, los hermanos Valdés. Pero Quevedo, con importantes textos en prosa tales como la Política de Dios, La hora de todos, El lince de Italia, entre muchos otros, es probablemente el escritor más consistentemente inspirado por la vida política, los sentimientos patrióticos, y la evolución de los acontecimientos militares y políticos. Su apasionada vocación política lo llevó a sentir un profundo interés personal en las victorias y las derrotas del Imperio Hispánico. Y en este soneto logra plenamente integrar su angustiada introspección, su amarga impresión de sentirse acorralado por el paso del tiempo y la cercanía de la muerte, con una vasta visión del imperio acorralado también y en peligro de disolverse en el fracaso y la nada.

****

Para un perfil psicológico de Quevedo

Hay escritores que, como Lope de Vega, nos entregan su intimidad, exponen a la vista del gran público sus pensamientos, sus deseos y sus acciones. Otros, en cambio, por modestia, inseguridad u otro motivo que no nos es dado conocer, guardan su alma en su almario y la encierran bajo siete llaves. Quevedo es de estos últimos. Como ha señalado un buen crítico contemporáneo—y además de buen crítico, excelente escritor, cuyos relatos no dejan de recordarnos a veces los ámbitos angustiados y satíricos de la prosa quevedesca—, Francisco Ayala, «Quevedo interpone el lenguaje como un medio turbio, denso, aislante, entre su intimidad y nosotros. No se trata, en su caso, de la noble reserva ceremonial de un Calderón, ni de la reticente y dolorida discreción del diplomático Saavedra Fajardo o de la ironía cautelosísima del jesuita Gracián. Él no quiere concedernos ni siquiera los resquicios desde los que cada uno de aquéllos nos hacen señas disimuladas para que, si somos agudos, nos asomemos a escrutar sus mundos secretos; menos aún nos entregará la llave con que un Góngora facilita a los cultos el acceso a su camarín y el goce de sus joyeles» (Cervantes y Quevedo, 1974, pág. 240).

Las innumerables leyendas surgidas en torno a la vida de nuestro autor forman también una densa cortina de humo. De la vida de Quevedo nos queda un puñado de documentos, un montón de cartas y una nube de relatos apócrifos. Ni siquiera sabemos a ciencia cierta el motivo que originó el máximo y más trágico contratiempo de su vida, el largo encarcelamiento que dio al traste con su salud y apresuró su muerte. De su vida sentimental—aparte de lo que sus poemas de amor puedan dejar traslucir, o quizá, por otra parte, no hacen sino proponernos pistas falsas—no sabemos nada o casi nada. Amancebado por varios años con «la Ledesma», de quien tuvo algunos hijos, su relación con las mujeres—que en tantos otros casos revela un aspecto fundamental de la personalidad de un escritor—permanece ambigua o confusa. No cabe duda de que los ataques contra las mujeres que hallamos en su obra figuran entre los más enconados y perversos ejemplos de la literatura española. Y, por otra parte, los intensos, apasionados sonetos de amor a Lisi. No es posible imaginar mayor divergencia, dispersión,

disparidad. Nos hallamos ante un enigma psicológico.

La obra total de Quevedo carece de unidad. O mejor dicho, pide una unidad que nos es forzoso buscar en la personalidad del autor. Los temas son diversos y contradictorios: en sus obras hallamos una dispersión hacia los cuatro vientos del horizonte cultural. Por una parte, un elemento que parece predominar: la sátira. Por otro lado—otra dirección de la rosa de los vientos de la visión literaria quevedesca—, la visión moral, exaltadora de valores éticos, de realidades absolutas. Y en el centro, navegando inciertamente entre estos dos polos, moviéndose lateralmente para constituir otros dos ejes en la rosa de los vientos, otras dos actitudes, otras dos visiones valoradoras: la exaltación del eterno femenino, de la belleza y la gracia inmarcesibles, en su poesía de amor, y al otro lado, las sabias páginas dedicadas a la política de su tiempo.

Esta visión total es indispensable, ya que, por una parte, es preciso trazar el mapa de la obra y, por otra, referir este mapa a lo poco que sabemos de la vida y la personalidad del autor; así, en un movimiento de vaivén, de lanzadera, pasaremos de lo que la obra total parece implicar, a señalar lo que a través de esta visión de la obra podemos descubrir acerca del autor, y, a su vez, esta iluminación parcial del autor nos ayudará a entender mejor algunas partes de la obra que habían quedado en la penumbra. Es una labor difícil e insegura, y, sin embargo, es la única posible ruta en este momento.

Repetimos: los cuatro puntos cardinales de la obra de Quevedo son la sátira, la exaltación estética amorosa, la más alta visión moral y el panorama político y pragmático. No concuerdan entre sí: es preciso buscar un centro en la personalidad del autor. La sátira corroe, destruye. La poesía de amor, al contrario, construye un pequeño paraíso personal. La prosa filosófica y ética aspira a un paraíso durable y para muchos. La prosa política, menos ambiciosa, quiere lo mismo, pero hoy y ahora. Rosa de los vientos, multiplicidad, dispersión. Nos preguntamos, una y otra vez, dónde hallar el centro que coordina tan distintos esfuerzos.

Y, una vez más, nos vemos obligados a replegarnos hacia el exiguo caudal de lo que sabemos acerca del autor.

Recordemos, por ejemplo, que el niño Quevedo queda huérfano de padre a los seis años de edad. Que es enviado, en compañía de Pedro, su hermano mayor, al Estudio de los Teatinos, y muy pronto Pedro muere, dejando al niño Francisco dos veces huérfano, ya que el hermano mayor debió de proteger al menor frente a las burlas y crueldades de sus compañeros. Quevedo era tullido de nacimiento: tenía los pies deformes, torcidos hacia adentro, y era muy corto de vista, casi ciego. La crueldad infantil frente a las deformidades es bien conocida. Y era aquélla una época especialmente cruel en este sentido: tanto niños como adultos adoptaban posturas similares, y el propio Quevedo—a quien sus enemigos llamaron más de una vez «Pata-coja» y «Cuatro ojos»—escribiría contra el jorobado Juan Ruiz de Alarcón una implacable letrilla, en la que leemos, entre muchos otros insultos:

¿Quién parece garabato,

por lo torcido, con puntas?

¿Quién con las corcovas juntas

forma una cola de gato?

¿Quién es el propio retrato

de Y griega, que es una horquilla?

Corcovilla.

……

¿Quién es muñeca de andrajos,

y tiene, en forma de zote,

las pechugas con cogote,

las costillas con zancajos?

¿Quién, siendo cabeza de ajos,

tiene bullicio de ardilla?

Corcovilla.

(O. C., ed. Blecua,

Planeta, I, páginas 1211-1212.)

Guerra sin cuartel, insultos crueles sin medida. Pensemos, sin embargo, en el Quevedo niño, desamparado, del que su madre, por lo visto, se ocupó poco o nada, y que toda su vida buscó protectores que lo protegieron poco o nada, a pesar de la fidelidad que Quevedo les guardó. Creo que no sería descabellado suponer en Quevedo una especie de «complejo de Telémaco»: el niño desvalido por la ausencia del padre, zaherido por sus compañeros de escuela, que le achacan sus imperfecciones corporales, busca toda la vida un padre, una figura masculina que lo proteja. Y no la encuentra. Su hermano mayor muere pronto. Su amistad con el duque de Osuna, a cuya gloria dedica todo su esfuerzo, termina en fracaso político. Su último protector, el duque de Medinaceli, traicionó a Quevedo, en cierta forma, al obligarlo a casarse en contra de su voluntad (y sabemos que el matrimonio fue un fracaso a los pocos meses), y otro poderoso protector, el duque del Infantado, lo traicionó en forma aún más decisiva, según se desprende de una carta de Olivares a Felipe IV, que más adelante transcribo. El joven Quevedo debió llegar muy pronto a la conclusión aterradora de que el mundo estaba mal hecho. Su propio cuerpo era imagen de un mundo deformado. Los cimientos sentimentales se deshacían en el lodo, en la nada. Pensemos también en la época, en los predicadores, que con su máxima autoridad desde el púlpito proclamaban la corrupción y la miseria del mundo visible. En las noticias desoladoras que de todas partes llegaban acerca de la decadencia del imperio español. Pensemos en los sombríos cuadros de Valdés Leal. (En nuestra época, el escritor mexicano Carlos Fuentes ha plasmado esta visión aterradora de un país al borde de la nada en su gran novela Terra Nostra.)

Parece evidente que la visión del mundo del joven Quevedo se desploma desde dentro, desde la base misma que un niño, un adolescente, tiene que utilizar como atalaya: su propio cuerpo y el cuidado y cariño que los adultos puedan prodigarle. Si tenemos bien en cuenta esta situación todo queda mucho más claro. El que otros hombres, en circunstancias similares o todavía más graves, hayan reaccionado de manera distinta, no hace sino subrayar la multiplicidad de respuestas posibles a una pregunta existencial: quiénes somos y adónde vamos. Juan Ruiz de Alarcón, mucho más contrahecho que Quevedo, parece más sereno, más reconciliado con su ser y su existir: una vez más carecemos de datos indispensables para juzgar acerca de su infancia y su adolescencia; quizá se sintió más amparado, más querido, que nuestro autor. En todo caso, la vida de Quevedo—juzgada desde su obra y también a base de los escasos datos de que disponemos—va de desastre en desastre. Una niñez de huérfano, una escuela hostil, una carrera de cortesano con aliados inseguros, un matrimonio desacertado y tardío sin ninguna recompensa emocional, el más completo fracaso en una carrera política que hubiera podido ser gloriosa, toda clase de pleitos y contratiempos en la relación con los vasallos de la Torre de Juan Abad y, finalmente, como corona de espinas, cuatro largos años de prisión, de los cuales sale nuestro autor listo para la muerte. (No quiero ahora aventurar algo que quizá nunca sabremos: si la prisión de Quevedo fue merecida o no, si se debió o no a una causa grave, no, por cierto, a que fuera autor del famoso «Memorial», que tantas veces se le ha atribuido. Los mejores quevedistas de hoy, estudiosos como Raimundo Lida y J. M. Blecua, niegan o dudan, por motivos estilísticos y otras razones, que el «Memorial» fuera obra de Quevedo. Muy posiblemente tienen razón. Pero entonces, ¿por qué fue encarcelado? Pasemos a otra hipótesis: por traición a España. Increíble, en principio, sobre todo cuando leemos sus páginas políticas, de acendrado patriotismo. Pero entonces, ¿qué fue lo que ocurrió? ¿No es posible que Quevedo, como agente doble, tratara de averiguar de los franceses tanto como lo que él les daba? Y, quizá mejor hipótesis, ¿no era todo ello jugar con el peligro, quizá con la muerte? Si traición hubo, ¿no sería ésta una forma de suicidio? ¿No debía desembocar todo el universo, visto desde el amargo punto de vista quevedesco, en la sombra, en la nada? ¿No era, por tanto, útil y prudente apresurar este resultado?)

Nuestra visión del mundo se parece a la serie de círculos concéntricos que

produce una piedra arrojada a la superficie de un lago. Empezamos por ser conscientes de nuestro cuerpo, y si los otros seres humanos que nos rodean nos aseguran que nuestro cuerpo está mal hecho—y nuestro padre y nuestra madre no están ahí, en todo momento, a nuestro lado para asegurarnos de que, en efecto, nos quieren, de que estamos bien hechos, de que nuestra relación con el mundo será positiva—el efecto total será devastador. La visión propia y la visión social coinciden en Quevedo para asegurarle de que él nació contrahecho en un mundo esencialmente mal hecho—pero en el que son muchos los que ignoran esta realidad—y, por tanto, su obra adulta, satírica, amarga, filosóficamente desengañada, es una respuesta necesaria a esta intuición básica adquirida desde la infancia. La sátira quevedesca proyectará hacia afuera, hacia los que todavía no se han dado cuenta, la amarga conciencia de imperfección—aviso de muerte—que el joven Quevedo lleva dentro de sí desde la infancia. Y por todo ello, por tratarse de una actitud que implica, a la vez, la visión interna del yo y la cosmovisión, es estrictamente imposible calificar de satíricas muchas obras de Quevedo. La sátira es un dardo dirigido hacia afuera, hacia la sociedad. Quevedo se hiere a sí mismo al herir a los demás: somos todos hermanos de la misma angustiada galera de muerte y miseria, todos remamos hacia el mismo caos.

Como señala Francisco Ayala, refiriéndose al Buscón, pero ampliando su visión crítica para abarcar la obra total de nuestro autor,

… lo cierto es que el objeto hacia el que se dirige la atención de Quevedo no es la sociedad o determinado sector de ella (en cuyo caso podría hablarse propiamente de sátira), no es el mundo de Pablos, sino «el mundo por de dentro». Si en lugar de interpretar el Buscón según pautas novelísticas y desde el ángulo del género literario cuyo concepto se refiere, sobre todo, a la línea cumplida por Cervantes, lo colocamos en el contexto de los Sueños, de La hora de todos y del conjunto de la obra quevedesca, en prosa y en verso, estaremos en mejores condiciones para descubrir su sentido, que apunta a la desvalorización incondicional y definitiva de la realidad de la existencia. Quevedo se propone disolver esta realidad en el caos, la destruye, la niega. Al escribir una novela picaresca quiere reflejar, una vez más, ahora en forma narrativa, lo que dentro de los más diversos géneros poéticos ha procurado hacernos ver con tan insistente frecuencia: el sinsentido grotesco del mundo. Se trata de una actitud metafísica,

cuyo fondo poco tiene en común con el ascetismo cristiano y su desconfianza frente a ese enemigo del alma al que llamamos Mundo; pues si Quevedo desprecia a éste, si degrada lo temporal, no es tanto para exaltar por contraste—según lo hace en su obra Mateo Alemán—el valor absoluto de la vida eterna como para reducirlo a su inanidad última.

(Cervantes y Quevedo, págs. 223-224.)

Los temas que provocan la sátira quevedesca son innumerables. Algunos, muy de su época, como la medicina y los médicos, los hallamos también en otros escritores humorísticos y satíricos, como Molière. Policías, jueces, escribanos, burócratas en general, han sido blanco de sátiras en muy diversas culturas y épocas. Pero que un autor «renacentista» y «humanista» odie a la mujer, en general, y denigre el cuerpo humano, en general, es un hecho un poco más complicado y difícil de explicar. A veces diríamos casi que Quevedo es como un niño que, con un cortaplumas en la mano, ataca la muñeca de su hermana para ver qué tiene dentro, y llega bien pronto a la conclusión de que está vacía. El tema de la vanidad del mundo, del desengaño, es, lo sabemos, muy propio del barroco, con sus cuadros de monjes ascéticos, como los de Zurbarán; de santos martirizados, como los de Ribera; de imágenes de la muerte, como en Valdés Leal; pero no hay que olvidar, por otra parte, que son escritores como Quevedo, en sus aspectos ascéticos, negativos, quienes ayudan a crear el clima de la época, a estabilizarlo y transmitirlo a épocas siguientes. El impulso inicial de muchos poemas quevedescos, y de parte importante de su prosa, es tratar de desmontar una figura con apariencia humana y mostrarla por dentro, vacía, inerte, convertida en objeto absurdo. Un hombre pegado a una nariz, arrastrado por la forma y el volumen de esa nariz, irresistiblemente tironeado hacia abajo hasta convertirse en objeto. Una mujer cubierta de numerosas faldas, asimilada a un trompo o una campana, objetos muertos. Un gigante como los que se pasean en tantas ferias y fiestas de pueblo, comparado con un tirano (quizá asimilado en el pensamiento quevedesco a un valido, un ministro del monarca, quizá Olivares o los que le precedieron) es revelado como apariencia grandiosa, impresionante, pero al fin y al cabo pura apariencia, puro vacío por dentro:

¿Miras este gigante corpulento,

que con soberbia y gravedad camina?
Pues por de dentro es trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimiento.

Con su alma vive y tiene movimiento,
y adonde quiere su grandeza inclina;
mas quien su aspecto rígido examina,
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes
de la vana ilusión de los tiranos;
fantásticas escorias eminentes.

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.

(«Desengaño de la exterior apariencia
con el examen interior y verdadero»,
pág. 96 de la ed. Planeta de Blecua.)

Hallaremos numerosos otros ejemplos de «gigantes corpulentos» examinados por dentro por nuestro autor, desmontados, reducidos a su condición básica de muñecos, fantoches, esperpentos. (En esta actitud desmitificadora, como en muchas otras cosas, Quevedo se parece a Valle-Inclán. Los dos fueron personajes «con máscara», los dos escondieron deliberadamente su verdadera personalidad bajo un disfraz truculento, bajo una nube de anécdotas. Los dos fueron «falsos tímidos», agrediendo a los demás por temor a ser agredidos, llenos de vergüenza, de pudor, en cuanto a su intimidad y su vida personal, familiar. Los dos volcaron su energía en el lenguaje: creadores de estilos inimitables, y en cierto modo opacos, estilos que prefieren llamar la atención, que se niegan a revelar, con transparencia de cristal, lo que pueda haber más allá, hacia el horizonte.)

El refugio de Quevedo fueron los libros. El estudio, el trabajo, las largas horas de lectura y de redacción: su obra es sumamente copiosa. Esta intimidad, a solas con los libros, con el papel y la pluma, debió resultarle indispensable, ya que el comercio con los otros seres humanos se había convertido, desde su infancia, en una lucha constante. Quevedo tenía que asombrar con sus juegos de palabras, con sus pullas, con su fértil imaginación, a los que lo rodeaban, como mecanismo doble de autodefensa: tenía que triunfar con el ingenio, ya que su pobre cuerpo era digno únicamente, en el mejor de los casos, de lástima, cuando no de irrisión, y tenía que distraer la atención de los presentes para que no se fijaran en su cuerpo. (Vestía de ordinario un hábito largo, que le servía, por lo menos, para ocultar sus pies deformes.) Mantenerse alerta en una conversación ingeniosa es ejercicio difícil, que cansa. Quevedo debió de sentir gran alegría cada vez que podía quedarse solo en su biblioteca y entregarse a sus libros. Su erudición fue auténtica y variada, si bien en algún aspecto también la erudición de Quevedo «cojeaba» (véase, por ejemplo, el artículo de Sylvia Benichoud-Roubaud, que incluyo en la bibliografía al final de este libro, que subraya importantes lagunas en el conocimiento del griego por parte de don Francisco).

Quizá es en algunas de sus cartas donde se nos revela más plenamente la melancolía, el pesimismo, el nihilismo de Quevedo. Sobre todo al final de su vida, en 1644—crudo invierno pasado en la Torre de Juan Abad—y en 1645, ya a las puertas de la muerte, en Villanueva de los Infantes, en una Castilla

meridional que es ya casi Andalucía, a la que ha ido en busca de un poco de calor y el contacto reconfortante de unos cuantos amigos. Desde la Torre escribe: «Aquí es invierno terrible de hielos… Yo, señor, por la rabia del hibierno, que es terrible con hielos y nieve, sin apartarme de la chimenea, me hielo y no me caliento.» «Yo, señor, soy un pobre mendigo de solemnidad… La Fortuna me ha puesto en tal estado…» «Estoy tal, que la habla me duele y la sombra me pesa.» Viaja hacia el sur, hacia el sol, y parece mejorar, pero es todo una ilusión: empeora, y llueven las malas noticias relativas a la situación internacional: «Los sucesos de la guerra se parecen a los de mi convalecencia; salgo de un mal y entro en otro.» Y el 21 de agosto, pocos días antes de morir, escribe a don Francisco de Oviedo una visión sintética y desolada: «Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, no sé si se va acabando ni si se acabó. Dios sabe que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura.» (Textos citados en «Cartas de Quevedo», Letras hispánicas, de Raimundo Lida, 1958, págs. 121-122.)

Acertadamente, señala Raimundo Lida:

Sí, en estas últimas cartas de Quevedo vemos morirse juntamente a Quevedo y a su España. No es la sotana del licenciado Cabra lo único que se deshace en opiniones y vagas conjeturas. («La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul…») No es la comida del pupilaje segoviano ni la cama de Aranjuez lo que, con metafísico escamoteo, ha sido reemplazado por un no sé qué, por un soñar que comemos o que dormimos. El no sé qué último son estos misteriosos tiempos de ahora: 1645. Es España. Porque sólo Dios sabe si España existe o si la estamos soñando; si tiene ser o ya no es «nada, sino un vocablo y una figura».

(Ibíd., pág. 122.)

Es precisamente este agudo nihilismo, que invade la visión quevedesca desde el principio, lo que nos permite hoy dudar de lo que parecía más sólido, más

estabilizador, en su sistema de valores: su fe religiosa y su patriotismo.

Todo esto parece, en principio, absurdo. Y, sin embargo, no cabe duda de que sus contemporáneos lo acusaron de ser ateo. Así, por ejemplo, en una sátira atribuída a Ruiz de Alarcón:

—¿Quién es aquel que ha sacado,

tan sin ingenio y sin vista,

con la pluma de ateísta,

Gobierno de Barbarroja?

—Pata-coja.

¿A qué se refieren estas acusaciones? Varios son los chistes—en el Buscón, por ejemplo—de tema religioso en la obra quevedesca. Posiblemente otras observaciones verbales de don Francisco, burlas a eclesiásticos, incluso quizá comentarios sobre temas teológicos, dieron pie a tales insinuaciones. Las encontramos igualmente en la carta de Olivares a Felipe IV que va reproducida más adelante. Quevedo se hizo innumerables enemigos. No es extraño que algunos de ellos aprovecharan bromas y chistes quevedescos para acusarlo, justa o injustamente, cosa que quizá no sabremos nunca. Quevedo fue agrio, violento, injusto; sus enemigos lo imitaron. Acerca de la violencia verbal de Quevedo, que tuvo las consecuencias normales—sembró vientos y recogió tempestades—, no puedo menos de reproducir un lúcido párrafo de Francisco Ayala, uno de los que más y mejor, entre los críticos de hoy, se han acercado a la misteriosa intimidad de nuestro autor:

… la insolencia provocativa de nuestro don Francisco debe entenderse como un esfuerzo desesperado por vencer su vergüenza innata; esa crueldad implacable

con que castiga al prójimo brota de su dolorido sentimiento de la miseria propia, y por mucho que ello suene a paradoja, sólo un alma pudorosa en exceso puede llegar a los extremos del alarde impúdico. El movimiento espontáneo de la sensibilidad delicada es contraerse, rehuir el contacto y buscar refugio, tal como, según veremos, no deja de hacer Quevedo; pero cuando una sensibilidad tierna concurre con un espíritu asistido por las potencias demoníacas de una inteligencia chispeante y una imaginación audaz, no será raro que la timidez se torne en cinismo y que el pudor acosado despliegue una bufonería frenética, una esgrima rápida de procacidades, cuyo halo intimida y fascina, promoviendo una leyenda de personaje terrible, estrafalario y peligroso.

(Cervantes y Quevedo, pág. 261.)

Quevedo, personaje peligroso: así reacciona Lope cuando un amigo suyo le lee un libelo de Quevedo, El chitón de las tarabillas: «Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo, y bastante para matar a la persona culpada» (cit. por R. Lida, pág. 118).

Y así reaccionan Olivares y Felipe IV cuando Quevedo cae en desgracia. En sus cartas y memoriales escritos desde la cárcel, Quevedo no explica ni una sola vez la razón por la cual ha sido privado de la libertad, pero se refiere a culpas personales muy graves, a abominaciones, dice Quevedo textualmente, y abominaciones que, si bien se le achacan por calumnia, son verosímiles, según confiesa con dolor, debido a la mala reputación en que va envuelto su nombre. Una carta de Olivares al rey, carta que no ha sido tenida en cuenta por los biógrafos de Quevedo, y que era totalmente desconocida de los críticos e historiadores hasta fecha bastante reciente, es más explícita. Reproduzco aquí el texto íntegro de este importante documento, en que Olivares acusa a Quevedo—lo hace de paso, ya que el tema principal de la carta es otro, el encarcelamiento de Adam de la Parra, cuyo caso compara al de Quevedo—de «infiel», es decir, ateo o descreído; de «enemigo del gobierno», y, finalmente, de «confidente de Francia y correspondiente de franceses», es decir, espía y traidor:

Carta del Conde-Duque de Olivares a Felipe IV)

(Archivo Histórico Nacional. Estado, libro 869, f. 162).

Señor,

El Conde de Peñaranda ha passado conmigo lo que me dize en su papel i no obstante que de la Imprudencia i libre genio y maledico (sic) de Adam de la Parra se puede creer qualqa desacierto como el q. se propone, i que ya le han tomado entre ojos tanto todos, con lo q. ha apretado contra los Judios Portugueses, q. en qualquiera parte estara este sujeto mejor que en Madrid, i mejor donde menos mal pueda hazer, todavia pareze que para tomar una resolucion como recluyr un hombre por toda su vida, quien avisa del delito y da luz del, es justo que le califique, y consulte por lo menos, y aun habra q. mirar, pues como VMd sabe para el negocio de D. Franco de Quevedo, fue necessario/v que el Duque del Infantado siendo Intimo de Don Franco de Quevedo (como el lo dijo a VMd y a mi), fue necessario que le acusase de Infiel, y enemigo del gobierno y murmurador del, y ultimamente por confidente de Francia, y correspondiente de franceses, y no basto todo hasta q. el Presidente de Castilla, y Juseph Gonzalez consultaron lo q. les parezia se devia hazer con el. Por todo lo qual me pareze q. VMd ordene por medio mio, con el secreto mayor a Don Pedro Pacheco q. diga enteramente lo q. sabe desta materia, y consulte a VMd por mis manos lo q. se le offreze en ello, en todo hara VMd lo que le pareziere mas azertado.

del Aposto a 19 de octubre 1642

GG (rúbrica del Conde-Duque)

Hagasse como os parece (escrito a mano por el rey)

Esta carta ha sido publicada en el Boletín de la Real Academia de la Historia (1972, pág. 182), en su breve artículo «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra» (págs. 171-182), por el historiador inglés J. H. Elliott, quien comenta:

Se recordará que Pellicer escribió en sus Avisos sobre el encarcelamiento de Quevedo de esta manera: «El vulgo habla con variedad: unos dicen era porque escribía sátiras contra la Monarquía, otros porque hablaba mal del Gobierno: y otros con más certeza, según me han dicho, aseguran que adolecía del propio mal que el señor Nuncio, y que entraba cierto Francés, criado del Señor Cardenal Richelieu, con gran frecuencia en su casa» (Avisos, Semanario Erudito, XXXI, páginas 104-105). ¿Es posible que el vulgo hablase con más fundamento de lo que a menudo se ha creído? (…) es difícil pensar que Olivares hubiera hecho la acusación sin pruebas; y el uso de la palabra «últimamente» sugiere que tenía en su poder una importante información que puede, o no, haber constituido prueba absoluta. Sin embargo, sean cuales sean las dudas, sabemos algo seguro. Al menos tenemos, por primera vez, las razones oficiales del arresto de Quevedo a través de la más autorizada de las fuentes, el mismo Conde-Duque, en una carta personal al rey. Estas razones oficiales, además del ataque al gobierno, incluyen contactos con los franceses.

(Art. cit., pág. 180.)

Parece evidente, en todo caso, que el motivo que tradicionalmente se ha atribuido a la prisión de Quevedo—haber colocado bajo la servilleta del rey un memorial satírico en verso que empieza con el verso «Católica, sacra, real Magestad»—es insuficiente por nimio; incluso si suponemos que fue Quevedo el autor de dichos versos, que no suenan a poema de Quevedo, no tienen su fuerza, su gracia o su ingenio, son incluso a veces prosaicos y defectuosos. No; Quevedo tuvo que ser acusado de algo muy grave, fuera cierta o no la acusación.

Quevedo, agente doble: la hipótesis, insinuada por Pellicer en sus Avisos

históricos (véase J. H. Elliot, «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra», en Boletín de la Real Academia de la Historia, t. 169, págs. 171-182), es, desde luego, desconcertante y, para la mayor parte de los lectores de Quevedo, angustiadora. No es aconsejable hacer caso de Pellicer, que, evidentemente, deseaba desprestigiar a Quevedo. Por otra parte, la política de aquellos años era confusa. Los monarcas se equivocaban con frecuencia. ¿Dónde hallar el porvenir de la cristiandad o, como diríamos hoy, del mundo occidental? Si la solución francesa parecía más viable que la de Madrid, ¿cómo responder a la conflictiva serie de presiones y contrapresiones, sobre todo teniendo en cuenta que Quevedo había ya sido espía y que la Corte lo había tratado con frialdad a veces, con crueldad en otros casos? La profesión de espía está hoy de moda; no debemos olvidar que es antigua. La actividad del agente doble es mucho más compleja y difícil de definir, sobre todo tratándose de alguien, como Quevedo, que era noble, cristiano viejo, agente oficial, a veces, del Gobierno real, y cuyos escritos en conjunto forman una defensa fervorosa de la posición de España en la Europa que en aquellos años enfrenta el Imperio español y los distintos adversarios—Holanda, Inglaterra, Francia—que contra este Imperio combaten.

Si, en efecto, Quevedo fue agente doble, ¿qué esperaba del futuro? ¿Por qué llevó a cabo tal actividad? ¿Creía que el futuro iba a estar en manos de países como Holanda, Inglaterra, Francia? No es del todo imposible: Quevedo era sumamente cínico y pesimista, había inspeccionado por dentro el funcionamiento del sistema español, sabía cuánto podían tramar los enemigos de la Corona española, tenía momentos lúcidos y racionales en que todo ello era pesado en una balanza mental muy precisa. La conclusión inevitable: el Imperio español no resistiría indefinidamente el plan de expansión y consolidación que Felipe II había impuesto y que sus sucesores habían aceptado sin grandes dudas. El edificio, sin duda, se desplomaba, a corto o largo plazo. Pero —y es ésta la pregunta que debemos formularnos ahora— ¿por qué debía colaborar Quevedo a este hundimiento? Desde un punto de vista emocional, o bien intelectual, o en último término por razones puramente prácticas y pragmáticas, ¿cómo es posible ni siquiera sospechar una traición de Estado, al más alto nivel, por parte de don Francisco de Quevedo, Caballero de la Orden de Santiago?

Los otros documentos relativos al encarcelamiento de Quevedo se han perdido y

no podemos ahora hacer más que conjeturas. Una posibilidad que no debemos descartar es la siguiente: sin llegar a la traición, al espionaje al servicio de Francia, Quevedo coqueteó con la idea de convertirse en «agente doble», de proporcionar a los agentes de Richelieu en Madrid algunas interpretaciones y algunos datos acerca de la política española, a cambio de otras informaciones que pudieran ayudarle a desacreditar la política de Olivares, la cual, según Quevedo creía, estaba llevando a España a la ruina. Todo lo cual dio armas a Olivares para conseguir la desgracia y prisión de Quevedo. La acusación de espionaje no se hizo pública porque ello habría contribuido a desmoralizar la opinión pública española. ¿Un caballero, un noble, un portador del prestigioso hábito de la Orden de Santiago, a las órdenes del cardenal de Richelieu y espiando para los enemigos de la Corona? La idea era tan absurda como abominable, y hubo de permanecer en secreto, comunicada solamente a los importantes personajes que tuvieron que declarar en el proceso.

Volvemos otra vez al nihilismo de Quevedo. Los criminólogos—por lo menos muchos de ellos—creen que «el criminal quiere siempre ser atrapado», por lo menos subconscientemente, para expiar sentimientos de culpa tan arraigados como inexpresables. Si la hipótesis anterior acerca de las actividades de Quevedo es aceptable, concordaría con un deseo subconsciente de Quevedo de colaborar a su propia caída. En pocas palabras: de castigarse a sí mismo por su deformidad física, de destruir indirectamente el cuerpo del que se avergonzaba. Me doy plena cuenta de los innumerables peligros del psicoanálisis a distancia. Pero si, en efecto, como hasta ahora han venido haciendo los biógrafos de Quevedo, atribuimos la prisión de nuestro autor a una pura y simple venganza personal de Olivares, caemos en una situación todavía más absurda. La carta de Olivares al rey demuestra que no fue fácil decretar el encarcelamiento de Quevedo. A poco que los motivos de dicha prisión fueran juzgados endebles o torcidos por las varias personas que intervinieron en el caso (el duque del Infantado, el presidente de Castilla, entre otros), no dejarían de comentarlo y de censurar a Olivares. Ya en tiempos de Felipe II, y con el caso Escobedo, se había hecho patente el peligro de decisiones ilegales, que pronto o tarde creaban una atmósfera envenenada en los ambientes cortesanos. Todo nos incita a creer que, por imprudencia, con actos o palabras injustificables en un hombre maduro e inteligente como lo era Quevedo, fue el propio don Francisco el principal artífice de su desgracia.

Otro aspecto del perfil psicológico de Quevedo, y no ciertamente el de menor importancia: su relación con las mujeres. Una vez más hallamos dispersión y ambivalencia. Por una parte, sus poemas de amor—en especial los sonetos a Lisi—bastan para convertir a su autor en el prototipo del amante apasionado. Visión que no concuerda con su constante antifeminismo, y sobre todo con la ausencia de una relación amorosa auténtica y prolongada. En su obra—incluyendo sus cartas—nuestro autor no menciona ni a su madre ni a la amante con la que vivió varios años y de la que tuvo hijos. Su matrimonio, tardío y, pudiéramos agregar, involuntario, terminó muy pronto: a los tres meses de la boda, don Francisco y su esposa decidieron separarse, y, lo cual es quizá más significativo, su esposa no tardaría en firmar cartas y documentos legales con su nombre de viuda del primer marido, repudiando totalmente con ello su casamiento con Quevedo.

El antifeminismo de Quevedo halla su expresión más completa en sus poesías satíricas y en los Sueños. Son textos escritos como si el amor cortés no hubiera existido jamás. Quevedo vuelve la vista en ellos hacia otra tradición, igualmente poderosa, que partiendo de algunos escritores latinos—Marcial y Juvenal especialmente, pero también ciertos aspectos de Horacio y Ovidio—es después amplificada copiosamente por los padres de la Iglesia. Ya San Pablo nos advierte de los peligros que entrañan los encantos femeninos. El diablo se sirvió de la mujer para provocar la caída del hombre. La mujer es, pues, instrumento del demonio, conscientemente o no. Así la define Francisco de los Santos: «… peores sois que el demonio, pues para meter el pecado en el mundo se valió de vuestro rostro y nombró por su abogado, siendo vosotras el principal instrumento para que entrase la culpa por los puertos de la naturaleza». (Día y noche de Madrid, BAE, pág. 401.) Basta con mencionar el Libro de los engaños y assayamientos de las mujeres y el Corbacho para establecer dos importantes hitos del antifeminismo medieval en España, paralelo al de otros países del Occidente cristiano.

Pero, claro está, el vigor y el ingenio del estilo quevedesco contribuyen a darle continuidad y validez. La mujer vieja que quiere parecer joven a base de

cosméticos ha sido siempre blanco de bromas. Incluso Fray Luis de León, mucho más inteligente y comprensivo que los antifeministas medievales, no dejó de criticar los artificios falsamente embellecedores. La asombrosa economía y concentración del estilo quevedesco nos proporciona una visión grotesca inolvidable: «Si la besas, te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo de la cama con los chapines; si la pretendes, te cansas; si la alcanzas, te embarazas; si la sustentas, te empobreces; si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja.» (Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960, I, pág. 172.) La exageración, tan importante para conseguir una caricatura grotesca, no deja de estar basada en datos realistas: «si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo de la cama en los chapines», es alusión a los zapatos de tacón alto usados por las cortesanas venecianas—moda que, como tantas otras usadas primero por las cortesanas, se había extendido a las clases altas—, y si bien el lector se da cuenta de que ni en los casos más exagerados llegaron estos zapatos a medir «la mitad» de la altura de las mujeres que los calzaban, no por ello deja la visión de producir su efecto.

La exageración produce siempre efectos cómicos, casi siempre cruelmente deshumanizadores, como en el soneto a una «Vieja verde, compuesta y afeitada»:

Tú juntas, en tu frente y tu cogote,

moño y mortaja sobre seso orate;

pues, siendo ya viviente disparate,

untas la calavera en almodrote.

(O. C., ed. Blecua, Planeta, I, página 588.)

Y dos versos más adelante la desrealiza otra vez: «pues eres ya varilla de cohete». En el Sueño de la muerte encontramos quizá la más cruel de las descripciones de la vejez femenina. Es la Dueña Quintañona (es decir, que tiene

más de cien años de edad) la que nos ofrece esta visión de disparate goyesco:

Con una cara hecha de un orejón, los ojos en los cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz, en conversación con la barbilla que casi juntándose hacía garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca, a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro; esmaltada de mortaja la tumba, con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía, con las muertecillas que colgaban dél, que venía pescando calaverillas chicas… Llegóse más cerca, y tenía los ojos haciendo aguas, y en el pico de la nariz columpiándose una moquita por donde echaba un tufo de cimenterio.

(O. C., Aguilar, 1960, págs. 189-190.)

Un famoso soneto, «Mujer puntiaguda con enaguas», deshumaniza a su víctima geográficamente, convirtiéndola en una serie de objetos que tienen en común la forma de las faldas de aquella época:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;

si pirámide andante, vete a Egito;

si peonza al revés, trae sobrescrito;

si pan de azúcar, en Motril te encajo.

(O. C., ed. Blecua, pág. 564.)

Es uno de los temas favoritos de Quevedo, y a pesar de estar firmemente

arraigado en la tradición, como ya indiqué, muestra nuestro autor una ferocidad tan intensa y prolongada en sus ataques que es preciso preguntarse si se trata de odio o de temor. Posiblemente, la serie de abstracciones desrealizadoras es para el escritor una especie de exorcismo, una forma de alejar a un demonio que lo atormenta. Amédée Mas, hispanista francés que se ha especializado en Quevedo, opina que la misoginia de nuestro autor surge en realidad de que Quevedo siente un impulso hacia las mujeres que desea rechazar; sabe que no puede vivir sin una presencia femenina, pero trata de destruir este lazo, que lo priva de su libertad y su autonomía. (Véase, por ejemplo, la obra de Mas, La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo, París, 1957, esp. pág. 11.) Yo creo, por mi parte, que el odio a la mujer es para Quevedo una manifestación secundaria del temor a enamorarse, porque en el amor—no en un amor platónico, como el que se manifiesta en los sonetos a Lisi; sí en un amor vivido, auténtico—Quevedo se hubiera visto obligado a contemplar, para ofrecerse íntegro a su amada, su personalidad total, su cuerpo y su alma. Y no era capaz de este acto total de entrega, que implicaba una contemplación de un yo que no estaba de acuerdo, física y moralmente, con los ideales que, como hombre, Quevedo había diseñado para sí mismo. Existía, sin embargo, un refugio: el amor cortés. A él se acoge nuestro autor como tabla de salvación. Me parece indudable que Quevedo se enamoró de alguien—cuyo nombre desconocemos—, que fue para él lo que Dulcinea para Don Quijote: un ideal, fuente irradiadora de belleza y de fuerza, lo mismo que Oriana era la fuente secreta de la valentía y la fuerza física de Amadís. La «prueba estilística» no falla. Ha permitido, en numerosas ocasiones, el estilo de una obra literaria determinar el nombre del autor. El estilo es como las huellas digitales, único e intransferible. Si creemos en el estilo como determinante de una personalidad, debemos también creer que el estilo revela, en casos determinados, la autenticidad de los sentimientos del autor. Y el estilo de los poemas de amor de Quevedo no deja lugar a dudas: su amor fue sincero, profundo, intenso, duradero.

Y, además, tuvo este amor la ventaja de que la mujer que lo inspiraba—por motivos que desconocemos, pero que sin duda tuvieron parte importante en su nacimiento, es decir, en la selección de la dama por parte de Quevedo—era inasequible. Lejana, inalcanzable, la mujer amada le permitía así desarrollar al máximo una dimensión de su yo interno, y también, de paso, aumentar con una faceta de gran valor su producción poética y sin revelar su intimidad.

Nos hallamos así ante una paradoja, o mejor dicho, una compleja y paradójica personalidad: Quevedo, a quien algunos de sus contemporáneos acusaban de exhibicionismo, de ser una especie de payaso oficial —uno de sus detractores, que se firma don Juan Alonso Laureles, lo llama «celebrado por Momo de este siglo»—, fue en realidad, como ha señalado certeramente Francisco Ayala, en extremo recatado y púdico cuando se trataba de revelar su verdadero rostro. La leyenda lo traicionó a medias; un aspecto de su personalidad tendía, en efecto, a lo espectacular, a llamar la atención, pero era para disfrazar mejor su ser, su intimidad; igual que una cortina de humo, sus continuos chistes tendían a distraer la atención de sus interlocutores, que atentos a lo que don Francisco decía, se olvidaban de escrutar lo que don Francisco era.

Y frente a las mujeres este mecanismo de defensa lo obligaba a alejarse de ellas dividiéndolas en dos grandes grupos: el de las mujeres que, gracias a algún atributo físico o por pertenecer a una clase social inferior a la suya, podía, en cierto modo, convertir en objetos, y el de las mujeres que podían inspirar su amor, de las cuales era preciso separarse mediante la espaciosa y sutil barrera cultural del amor cortés. Las primeras quedaban rebajadas al nivel subhumano de «viviente disparate», «varilla de cohete» o «pirámide andante», con lo cual les negaba su condición humana. Las segundas eran elevadas a un altísimo pedestal, convertidas en hermosas estatuas a las que podía rendir homenaje según las formas que la tradición literaria, a partir de los poetas italianos del dolce stil nuovo y, sobre todo, de Petrarca, habían establecido. Aislamiento que impedía enfrentarse cara a cara con la persona amada, pero que precisamente por ello le era posible mantener largo tiempo:

Diez años de mi vida se ha llevado

en veloz fuga y sorda el sol ardiente,

después que en tus dos ojos vi el Oriente,

Lísida, en hermosura duplicado.

(O. C., Blecua, pág. 510.)

exclama en uno de sus hermosos sonetos a Lisi, y en otro:

Hoy cumple amor en mis ardientes venas

veinte y dos años, Lisi, y no parece

que pasa día por él…

(Ibíd., pág. 524.)

El amor cortés en Quevedo es tema estudiado minuciosamente por Otis H. Green en su Courtly Love in Quevedo (1953). El amor cortés fue un ideal humano vigente durante más de cinco siglos, y dejó honda huella en la literatura española anterior a Quevedo, en los cancioneros, en Garcilaso, en casi todos los grandes poetas del Siglo de Oro. Es de señalar la frase de Quevedo, citada por Green: «Jamás blasoné del amor con la lengua que no estuviese muy lastimado lo interior del ánimo» (pág. 14). Green muestra, a través de varios pasajes, que la actitud antifeminista de Quevedo no fue tan completa y radical como se ha sostenido a menudo (págs. 16-19). Como explica Green—y resume Rafael Lapesa en un comentario al libro de Green—, el amor cortés

es compañero de gentileza, pero también fuente de padecimiento, «senda errada». Consiste esencialmente en un deseo imposible, que en su más pura manifestación se contenta con su propio sufrir; pero, no obstante, busca el galardón, merced graciosa concedida por la amada… Todo el amor cortés está hecho de contradicciones: hay pugna entre la razón y la «voluntad» o pasión perturbadora. Unas veces el enamorado atribuye su amor a elección hecha conociendo las excelencias de la amada; otras veces lo da como fuerza impuesta por el destino. El amor es presentado como adoración; la dama, como ídolo, y la pintura de afectos se puebla de conceptos y expresiones procedentes de la

religión. El sufrimiento del enamorado se equipara con la muerte; pero junto a esta muerte metafórica hay el deseo de la verdadera, y también la angustia por su acercamiento.

(R. Lapesa, Poetas y prosistas de ayer

y de hoy, Madrid, 1977, páginas 215-216.)

Todo ello nos ayuda a comprender por qué hay un sector de la personalidad de Quevedo en que encaja perfectamente el amor cortés, a pesar de su básico odio a las mujeres (que es en gran parte desconfianza, miedo, pudor frente a la mujer). Los conceptos y temas del amor cortés tratados en los cancioneros medievales siguen inspirando a un poeta barroco: modelo de continuidad, igual que Calderón en el campo de las ideas, Quevedo tiene una conciencia clara del lugar —el papel—de la poesía en la historia, y no deja de satisfacerle que algunos de sus temas—como el amor cortés, la visita a los infiernos—continúen, y en cierto modo perfeccionen, una vieja y rica tradición medieval. Innovar, en cuanto al estilo, el lenguaje, las imágenes y ciertos aspectos—delirio, exageración—en que se explaya su inmensa imaginación, sin romper por ello los lazos que unen su obra al pasado, es su objetivo. Y, además, el tema del amor cortés, las emociones que ese amor suscita, lo van llevando hacia otro tema favorito: el de la muerte. Tema que clasificaríamos como medieval si no fuera porque pertenece a todas las épocas, y es más notable por ello su ausencia—como ocurre en el caso de la mayor parte de los escritores del siglo xviii—que su presencia.

Una consecuencia inevitable de esta amarga escisión quevedesca frente al sexo opuesto—colocarlo en un pedestal inasequible o bien convertirlo en objeto de burla—es que se ve obligado a retirarse hacia su propio ser, a encastillarse en el yo que trata de proteger y ocultar. Pero al hacerlo así, no puede dejar de dar testimonio de este proceso: la soledad comporta ciertas servidumbres. Y no es la menor tener que explorar el paso del tiempo por el ser que, aislado de los demás, se encamina hacia la muerte.

Y por ello la poesía filosófica de Quevedo, sus sonetos al tiempo y a la muerte,

sus poemas existenciales avant la lettre, son resultado lógico (psicológicamente lógico) de su actitud frente a la mujer. A solas con su propia dolorida existencia, no le queda más remedio que justificarla explicándonos cómo todo nos conduce, paso a paso, hacia la final destrucción. La intensidad y belleza de los poemas quevedescos no debe ocultarnos que quizá al mismo tiempo que meditaba acerca de su muerte pensaba en la muerte de España. La tentación es a veces irresistible: sobre todo en época de bajamar política, económica, social, nuestra patria se está muriendo al mismo tiempo, nuestras dos muertes coincidirán en una especie de ocaso de los dioses. La evolución de la historia nacional, naturalmente, se encarga de desmentirlo. España, la España de Feijoo y de Moratín, de Larra, de Galdós, de Unamuno, Lorca, Aleixandre—para no mencionar más que algunas cimas de la creación literaria—siguió adelante. El agudo pesimismo de Quevedo, error histórico, fue acierto poético en la medida en que dio vida a algunos de los poemas más intensos y personales del Siglo de Oro, y contribuyó a inspirar también sus ensayos sobre temas políticos, morales y patrióticos.

Rasgos centrales del estilo de Quevedo

Dos factores nos ayudarán ahora a acercarnos a la comprensión de la rica y brillante diversidad del estilo—¿los estilos?—de Quevedo: por una parte, el perfil psicológico, que las páginas anteriores han venido trazando; por otra, la conciencia de que por más original que sea, un escritor es siempre, en cierta medida, hijo de su época y condicionado por esta filiación. La época de Quevedo es la del manierismo y el barroco. La época, pues, de Góngora, Lope, el joven Calderón. Rubens y Rembrandt se superponen al Bosco, lo enriquecen y le dan mayor dramatismo; en el estilo de Quevedo, si es que deseamos comparar este estilo con posibles paralelos pictóricos, el contraste, el claroscuro, dramatizan el estilo y la obra total.

Es también, según el certero análisis de Américo Castro, una época de conflictos ideológicos y raciales no resueltos, una «edad conflictiva». El estilo de la época está encaminado a sorprender, a causar la admiración del lector, igual que el oro retorcido en adornos y cargado de estatuas de una fachada barroca o un retablo churrigueresco. Con frecuencia tenemos la impresión de que en sus acrobacias estilísticas Quevedo quiere llegar hasta el límite de la lengua, forzarla a galopar y a saltar como un caballo de carreras a punto de caer reventado. Estilo dinámico, agresivo, en que las palabras y la sintaxis misma parecen revolverse contra sí mismas, desdoblarse, volverse del revés como un guante, para expresar con mayor fuerza la imagen de un mundo dislocado, vuelto al revés, en trance de agonía.

Estilo que si algún rasgo dominante manifiesta es el contraste y la antítesis. Y es que no hay equilibrio, «justo medio», en la visión de nuestro autor: o «política de Dios y gobierno de Cristo» o «tiranía de Satanás». Dualismo que se refleja en el título del quevedista francés René Bouvier: Quevedo, homme du diable, homme de Dieu.

El estilo de Quevedo nos presenta, ante todo, palabras en lucha encarnizada con otras palabras. Es un estilo dinámico, en que abundan los verbos de movimiento y acción y las largas enumeraciones caóticas, como si el autor acabara de visitar el Rastro y quisiera dar cuenta de lo que vio. Así, por ejemplo, en El sueño de la muerte:

Luego se seguían los cirujanos, cargados de pinzas, tientas, cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetines. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía:

— j Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, agigota, rebana, descarna y abrasa!

Dióme gran temor, y más verles el paloteado que hacían con los cauterios y tientas. Unos güesos se me querían meter dentro de otros de miedo; híceme un ovillo.

(Págs. 191-192 de la

ed. Castalia de F. Maldonado.)

Tensión, violencia, caos. (Y, claro está, también ingenio y elegancia.) Pero el elemento dominante en este estilo es la violencia. No olvidemos que Quevedo no se siente en paz consigo mismo, no está a gusto en su ser. «Desnúdame de mí», le pide a Dios en su Heráclito cristiano (ed. Blecua, pág. 20). «Desierto estoy de mí», exclama también (ibíd.., pág. 378). No es de extrañar que proyecte hacia el exterior, a través del lenguaje, la amarga guerra civil que ocupa el interior de su psiquis. Y al hacerlo se siente quizá, en algún momento, solidario del mundo que lo rodea. Pues la visión del tiempo, más específicamente del siglo xvii, en el que nuestro autor vivió los cuarenta y cinco últimos años de su vida, y en el que escribió casi la totalidad de su obra, es una visión sangrienta, belicosa en extremo. El siglo xvii es un siglo cruel y duro, de interminables guerras a la vez ideológicas (religiosas), raciales y dinásticas. Comparado con el siglo xvii, el xviii es siglo de relativa paz; no faltan las guerras, pero son, en general, puramente dinásticas y nacionales hasta cierto punto, lo cual significa que, al carecer de ideología, son menos intensas, menos devastadoras. Contrapuestas a

las atrocidades de las guerras del siglo xvii, las crueldades de los tercios españoles en Flandes, el saqueo de Magdeburgo durante la guerra de los Treinta Años, todos recordamos la anécdota de la batalla entre franceses e ingleses durante la guerra de Siete Años, en que entre los dos ejércitos, vestidos de brillantes uniformes y bien alineados, caracolea su caballo un capitán francés, exclamando: « ¡Disparen ustedes primero, señores ingleses! » El siglo xix, tras el episodio de guerras ideológicas de la Revolución francesa y la era napoleónica, gozó de envidiable paz entre 1815 y—ya en el xx—1914. Paz apenas interrumpida por breves conflictos armados. Pero el siglo xvii, sobre todo visto desde España, es una larga tragedia: guerras en Flandes, en las fronteras con Francia, en el mar contra Inglaterra, en todas partes contra el turco, y en el interior, amargos conflictos con los moriscos, que serían expulsados, y aguda paranoia frente a los conversos, además de las disgregaciones portuguesa y catalana. Guerra, pues, dentro del alma de Quevedo, y en el ambiente social y político en que se desenvuelve. No es de extrañar que nuestro autor, tan sensible a todo lo que acontece, tan ávido de noticias, traduzca en su estilo una constante tensión.

Y, claro está, coincide también en ello con el gran arte de su tiempo. Desde Caravaggio en adelante, culminando en los grabados y los lienzos de Rembrandt, el claroscuro es factor dominante en la plástica. Lucha de la luz contra la sombra, definición dramática del volumen a través del juego de luces y sombras. Y basta leer los dos últimos versos del soneto inspirado por el sepulcro del duque de Osuna. Allí descansa su cuerpo, rodeado de sus armas:

… él las vestía,

hasta que, apresurado el postrer sueño,

le ennegreció con noche el blanco día.

(Blecua, Planeta, pág. 291.)

Quevedo utiliza el dramático contraste entre luces y sombras, como lo hace

Rembrandt en sus grabados o en el claroscuro de sus grandes lienzos.

La antítesis—oposición de ideas, valores, realidades—y el oxímoron—oposición expresada, por ejemplo, por un nombre y un adjetivo cuyos sentidos diversos contrastan, pero van unidos en una misma frase—son recursos constantes en el estilo de Quevedo.

Quevedo maneja a veces la antítesis en forma que le permite revelar la corrupción del ambiente. Como señala Donald Bleznick, «en El alguacil alguacilado presenciamos una lucha entre dos antagonistas, el policía endemoniado y el exorcizador Calabrés. Además, ambos contrincantes incorporan dualidades en su ser. Así, el demonio que mora en el cuerpo del policía nos revela que en realidad deberíamos considerar que él es el poseído por el policía subhumano, que se asemeja a un demonio y en el fondo es peor que cualquier demonio. Por otra parte, Calabrés es presentado como hombre disoluto e hipócrita total, a pesar de su apariencia santa. Al volver del revés la realidad aparente, Quevedo lleva al lector a comprender con sorpresa que el demonio es quien nos revela la verdad acerca de la moral de los hombres y, en cambio, el exorcizador es un pecador mentiroso» (Quevedo, Twayne, N. Y., 1972, págs. 94-95).

En El sueño de la muerte se desarrolla una constante antítesis entre la vida aparente y la muerte, como realidad que actúa internamente sobre esta apariencia:

La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo…

(Pág. 195 de la ed. Castalia.)

La antítesis entre el pasado glorioso y un presente incierto y caduco inspira uno de los más conocidos sonetos quevedescos, el Salmo XVII, con su constante oposición entre estos dos tiempos de la historia y la experiencia humana:

Miré los muros de la patria mía,

si un tiempo fuertes, ya desmoronados…

(Blecua, 31-32.)

Lo mismo ocurre con la evocación de las antiguas glorias de Roma y la contemplación del observador contemporáneo:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!

(Blecua, 258-259.)

Los muros que antaño eran poderosos yacen ahora en ruinas y el Aventino es tumba de sí mismo. Paradójicamente,

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

huyó lo que era firme, y solamente

lo fugitivo permanece y dura.

(Blecua, 259.)

(Lo fugitivo son las aguas del Tíber, cuya corriente, «si ciudad la regó, ya sepoltura / la llora con funesto son doliente».)

La oposición «frío-calor», o bien «fuego-nieve», es también muy frecuente. El rey Gustavo Adolfo de Suecia es quien habla en la «Lamentable inscripción» para su propio túmulo:

Rayo ardiente del mar helado y frío,

y fulminante aborto, tendí el vuelo;

incendio primogénito del yelo,

logré las amenazas de mi brío.

(Blecua, pág. 303.)

El empleo de palabras mutuamente contradictorias en una sola frase, es decir, el oxímoron, expresa tensión, ambigüedad o situaciones absurdas y contradictorias. Así, por ejemplo, el oro, que tantos valores humanos es capaz de cambiar con su presencia, puede en su omnipotencia producir «descolorida paz, preciosa guerra». El amor, eterna fuente de confusión, de contradicciones, de caos, le inspira varios sonetos en que un oxímoron sucede a otro. Así, por ejemplo, el «Soneto amoroso definiendo el amor»:

Es hielo abrasador, es fuego helado,

es herida que duele y no se siente,

es un soñado bien, un mal presente,

es un breve descanso muy cansado…

(Blecua, págs. 387-388.)

El amor es también «un descuido que nos da cuidado», «un cobarde con nombre de valiente», «un andar solitario entre la gente», «es una libertad encarcelada», «enfermedad que crece si es curada». Víctima de la pasión amorosa, el poeta define su contradictorio estado en otro soneto: «velo soñando, y sin dormir recuerdo» (en que «recuerdo», como en las célebres coplas de Jorge Manrique, «recuerde el alma dormida», significa «despierto», «me despierto»). Y también: «Escucho sordo y reconozco ciego», «descanso trabajando y hablo mudo», «humilde aguardo y con soberbia pido».

El empleo de numerosas paradojas cumple una función a veces semejante a la del oxímoron: llamar la atención del lector acerca de una realidad en apariencia contradictoria, pero que el contexto permite aclarar. La paradoja es una forma estilística intensa, abreviada, que, por contradecir la lógica y el sentido común, nos obliga a detenernos y reflexionar acerca de la frase que acabamos de leer. La Biblia—pensemos, por ejemplo, en el Sermón de la Montaña— abunda en paradojas. Y Quevedo conocía a fondo los textos sagrados. Algunas de sus paradojas entrañan profundas verdades filosóficas; otras, en cambio, producen hilaridad, al subrayar una situación a la vez cómica y patética. Así, por ejemplo, en el Buscón, tras la descripción de una cena en la pensión-escuela dirigida por Cabra, en cuyos detalles y a través de exageraciones casi increíbles el autor ha subrayado la miseria y avaricia de aquel siniestro ambiente, concluye: «Cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno». La conclusión es ilógica únicamente en apariencia; lo que el lector concluye es que el simulacro de cena organizado por Cabra no fue en verdad cena, sino apariencia y engaño. Todos se vieron obligados a simular que cenaban, pero en realidad nadie cenó. Quizá de todos los recursos estilísticos de Quevedo —y claro está que la paradoja no es recurso exclusivo de nuestro autor, ya que abunda en la antigüedad hebrea y greco-romana, y en nuestro tiempo Unamuno la cultiva con frecuencia—es la paradoja el más efectivo y violento. Nos obliga a dar un brusco «frenazo» en nuestra lectura: nos detenemos para reconciliar en nuestra mente los términos antagónicos e irreconciliables de que está compuesta, y al hacerlos comprensibles intervenimos casi directamente, como lectores, en el curso de la acción descrita.

Esta necesaria pausa impuesta por el autor nos lleva a otro aspecto del estilo quevedesco: los retruécanos, los chistes basados en palabras de dos o más sentidos. Igual que el oxímoron, lo mismo que la paradoja, nos vemos instantáneamente paralizados: el camino se bifurca, ofrece dos posibilidades, y cuando empezábamos a avanzar en un sentido tenemos que dar vuelta bruscamente y reconocer que el otro sentido es igualmente tentador, que quizá es incluso más adecuado. Y lo hacemos sin perder de vista totalmente el sentido que acabamos de abandonar. Con ello reconocemos y aceptamos la ambigüedad del lenguaje, de las palabras, y al mismo tiempo admiramos la habilidad y el ingenio del escritor capaz de jugar con ellas. Un ejemplo perfecto de juego de palabras es el señalado por Bleznick, la breve «Confesión de los moriscos». Esta parodia del «Yo pecador» es un texto en que el autor quiere recalcar la ignorancia de los moriscos, que ni hablan correctamente el castellano ni han adoptado de veras la fe cristiana. Se basa en el parecido entre dos palabras, no, como en muchos otros casos, en los diversos sentidos de una palabra, y así el morisco convierte «pecador» en «picador», San Pedro y San Pablo pasan a ser San Perro y San Palo:

Yo picador, macho herrado, macho galopeado, me confieso a Dios verdadero, y a soneta María tampoco, y al bien trobado san Miguelcajo, y al bien trobado San Sánchez Batista, y a los sonetos apóstatas san Perro y san Palo, y a vos padre espertual, daca la culpa, toma la culpa. Vuélvome a confesiar a todos estos que quedan aquí detrás, y a vos padre espertual, que estás en lugar de Dios, me deis pestilencia de mis pecados, y me sorbáis dellos, amén Jesús.

(Prosa, I, Aguilar, pág. 58.)

Como era de esperar, los chistes abundan en las obras satíricas y festivas, y en el Buscón, los Sueños y la Hora de todos. En el Buscón, el padre de Pablos es puesto en libertad tras haber sido azotado y apaleado en la cárcel, y camina ya libre «con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban eminencia». Cuando Pablos es el rey del carnaval y se suscita una pelea entre estudiantes y vendedoras en el mercado, le arrojan diversas

hortalizas, especialmente nabos: de ahí que califique de nabal la batalla (y en la pronunciación de ayer y de hoy, y también en la ortografía de la época, nabal equivale a naval), a pesar de que va a caballo y se encuentra en un mercado. La nariz de Cabra es descrita como «entre Roma y Francia», por ser chata y estar desfigurada por la sífilis, el «mal francés». Los equívocos abundan igualmente en la poesía quevedesca. Así, por ejemplo, en la letrilla satírica «Prenderánte, si te tapas», Quevedo presenta a una mujer poco escrupulosa que conduce a su marido de un cabestro y a su amante de un cabestrillo (cadena enrollada al cuello), y convertirá a su novio en novillo (cornudo).

La acumulación y la anáfora son otros recursos estilísticos muy frecuentes. La acumulación nos ofrece una larga lista, generalmente de objetos relacionados con un personaje, como en el retrato de Cabra: el efecto es devastador simplemente porque el peso de estos objetos y su descripción exagerada o grotesca tiende a ahogar al personaje, como si el autor hubiera dejado caer sobre él una lluvia de materia, dentro de la cual el personaje desaparece. Lo no humano triunfa sobre el hombre o la mujer víctimas de tal acumulación. La anáfora o repetición de una palabra en frases sucesivas, sobre todo al principio de las mismas, produce con frecuencia un efecto similar: es como una acusación machaconamente repetida de la que la víctima no podrá escapar. Así, por ejemplo, la palabra ¿quién? al principio de cada una de las estrofas de la letrilla escrita contra Juan Ruiz de Alarcón: «¿Quién es poeta juanetes…?» «¿Quién tiene cara de endecha…?» «¿Quién parece garabato…?» Y al final de cada estrofa llega la implacable respuesta: «Corcovilla». Repeticiones obsesivas y obsesionantes a las que no hay modo de huir.

El famoso soneto «A un hombre de gran nariz», uno de los más conocidos y apreciados en todas las épocas, presenta igualmente una repetición anafórica a base del verbo ser, «érase», que aparece al principio de diez de los catorce versos. (Véase Blecua, página 562; el soneto nos ha llegado con numerosas variantes, prueba indudable de su popularidad.)

El vocabulario de Quevedo es otro tema que merece nuestra atención. Hay

autores que consiguen efectos artísticos indiscutibles a base de un vocabulario restringido. Garcilaso es buen ejemplo, y en otras literaturas, Racine. Un vocabulario de pocos miles de palabras puede ser suficiente para crear una atmósfera original, única, inconfundible. Otros autores, como Shakespeare, emplean la lengua al máximo, la investigan profundamente, lo mismo que ciertos compositores—Debussy, Liszt, por ejemplo—emplean todo el teclado del piano y otros se contentan con un sector más reducido. Quevedo conoce a fondo y emplea, cuando lo cree conveniente, un número muy elevado de palabras. Algunas pertenecen al lenguaje del hampa; otras al de la filosofía o la teología. Todas le son útiles, de todas es capaz de extraer un sentido, una expresión; con muchas puede crear contraste, ambigüedad, caos. Comparado con el vocabulario de Quevedo, el de otros escritores de su tiempo resulta pobre.

Esta profusión responde bien a la visión amplia, pero caótica, que del mundo se ha formado Quevedo. Cantidad sin calidad, yuxtaposición sin jerarquía, es lo que ve en la sociedad que lo rodea. Lucha sin principios, sin finalidades claras, es la que anima esta sociedad y da vida a sus frases. Energía caótica, crueldad sin límites: las palabras se devoran unas a otras, se contorsionan, se autodestruyen, sin que podamos contemplar a lo lejos un horizonte de calma.

El mundo de Quevedo, como el nuestro, está mal hecho, pero existe y se propaga, dinámico e incansable. Hay cierta grandeza en el caos entrevisto por nuestro autor, y la variedad de su vocabulario da testimonio de la complejidad de la naturaleza. Vida y muerte se entrelazan, en batalla sin límites claros, sin resultado previsible.

Quevedo, creador de palabras, Renovador de la lengua

«Hazlas, poeta: haz que se traguen todas sus palabras.» Así ha escrito el gran poeta mexicano Octavio Paz. En efecto, los poetas, los grandes poetas, son los artífices del lenguaje. Lo crean, y en algunos casos ayudan a destruirlo, a eliminar lo que ya no funciona. Pero, sobre todo, lo crean. Quevedo cuenta entre una de sus innegables virtudes, como timbre de gloria, haber creado palabras nuevas, haber contribuido a la elasticidad, a la creatividad del lenguaje. Tarea difícil y a veces precaria. Muchas de las nuevas palabras creadas por el ingenio humano duran poco. Todas las palabras nuevas, sin embargo, son valiosas, en el sentido en que dan testimonio de que el lenguaje sigue vivo. Algunas de las nuevas células de ese complejo organismo que es el lenguaje vivirán; otras, no. Poco importa. (Por ejemplo: los que hayan leído el divertido Diccionario de Coll no van por ello a hacer uso de sus palabras, por lo menos de una mayoría de sus palabras. Y, sin embargo, el libro de Coll nos indica que el español, en tanto que idioma moderno, sigue audazmente avanzando y renovándose.)

Los dos grandes creadores de neologismos en el Siglo de Oro son Góngora y Quevedo. No es extraño que se irriten el uno al otro: es la rivalidad de ingenios que trabajan en el mismo campo. Y es curioso observar que mayor número de los neologismos gongorinos perdura; casi todos los de Quevedo son «de circunstancias», armas de ataque, de parodia, de ironía.

En todo caso, el fenómeno es de máximo interés. Y su existencia implica sectores mucho más amplios de la actividad humana. La destrucción del lenguaje es un rechazo de la sociedad que le dio origen o, por lo menos, de un sector importante de dicha sociedad. El estilo se convierte en crítica, en corrosión, sin dejar por ello de mantenerse como integrante de una obra de arte válida en sí.

La poesía de Quevedo es tan rica, tan densa, tan variada, tan llena de sorpresas,

que exige una lectura atenta y repetida. No se entrega fácilmente. Esta exigencia de los textos poéticos de Quevedo me recuerda una frase del crítico norteamericano Lionel Trilling. Trilling, quien, a su vez, se inspira en una idea del poeta W. H. Auden, que afirmaba que un libro de verdadera calidad nos lee a nosotros, declara: «He sido leído por los poemas de T. S. Eliot y por el Ulises de Joyce, y también por En busca del tiempo perdido, la novela de Proust, y por El castillo, de Kafka, desde hace tiempo, desde mi juventud. Algunos de estos libros me rechazaron; les parecí aburrido. Pero con el transcurso del tiempo adquirieron mayor paciencia y empezaron a aceptarme». (Cit. por el New York Times, 12 de junio de 1977, sección 4, pág. 18.)

Intentemos ahora esta operación. Dejemos que algunos poemas de Quevedo nos lean a nosotros, y que entre nosotros y estos poemas se establezca un diálogo. El primer poema que propongo para este diálogo lleva el número 846 en la excelente edición de las Poesías completas, preparada por José Manuel Blecua para la Editorial Planeta, y que será la única que citaré en adelante en este estudio (tomo I, Barcelona, 1963, pág. 1999). Dedicado a don Luis de Góngora, o mejor dicho, dedicado contra Góngora. Se inicia con unos versos de difícil interpretación:

¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas

del toraz veternoso inanidades,

y en parangón de tus sideridades,

equilibras tus pullas paralelas!

«Socio» puede ser «asociado», «compañero», y también «cómplice» (socius culpae), o bien «colega», según las acepciones de la palabra en latín. Posiblemente, Góngora acaba de publicar un poema, o Quevedo acaba de leer un nuevo manuscrito de Góngora que circula en el mundo de las letras españolas de aquellos años. Es decir: otra vez, una vez más, Góngora trata de establecer su identidad y su influencia, y una vez más Quevedo va a fustigar el estilo

gongorino. Pero estos versos nos recuerdan la conocida frase atribuida a Lorca, que afirmaba que en el famoso verso de Rubén Darío, parte del «Responso a Verlaine»,

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,

lo único que entendía claramente era la primera palabra, «que». Quevedo parodia y subvierte el gongorismo de la Fábula y de las Soledades creando palabras nuevas de corte gongorino y mezclando estos vocablos con otros, también nuevos, disonantes en su vulgaridad chocarrera. Así, por ejemplo, la palabra «desbudelas», rodeada de elegantes y exóticos neologismos latinizantes, estalla como una bomba. En vano buscaremos «desbudelas» en el Diccionario de Covarrubias, o en el Diccionario de Autoridades, o en el de Corominas. Es palabra inventada por Quevedo, probablemente según el modelo de «desembuchas» u otro parecido; significa «evacuas los intestinos» (cf. el catalán «budells») y con ello califica de excremento la poesía de Góngora. Estos excrementos son «inanidades», futilidades, que salen del «toraz» (el pecho, el tórax) de Góngora; este pecho es «veternoso», combinación, según creo, de «vetusto» y «cavernoso» (palabra feliz, ya que «cavernoso» no deja de recordarnos la prodigiosa gruta de Polifemo descrita por Góngora). Los dos últimos versos del primer cuarteto de este soneto suenan muy bien, pero se entienden poco: quizá el designio principal de Quevedo es precisamente ése, que no se entiendan, como tampoco se entiende—parece insinuarnos—la poesía de Góngora. «Sideridades» nos recuerda «sideral» o «sidéreo», estelar. Góngora, parece decirnos este poema, quiere imitar el resplandor de las estrellas en su poesía, pero su humor es bajo, no va más allá de una «pulla» que imita paralelamente, a ras del suelo, ese resplandor. La parodia prosigue:

por Atropos te abjuro que te duelas

de tus vertiginosas navidades,

que se gratulan neotericidades

(y) craticulan sentas bisabuelas.

Es decir: Quevedo ruega a Góngora, en nombre de Átropos, una de las Parcas—deidad siniestra, vestida de negro, y encargada de cortar el hilo de la vida, lo mismo que siniestra y antivital es la poesía de Góngora—, que se duela, que se arrepienta, de sus «vertiginosas» (rápidas o escritas demasiado aprisa) «navidades», es decir, nacimientos o creaciones, en este caso creaciones poéticas: es lo mismo que pedirle a Góngora que abjure de su modo de escribir poesía, ya que estas creaciones «se gratulan neotericidades», se creen dignas de compararse con las obras de «los nuevos», los nuevos poetas romanos que imitaron a los alejandrinos, la «nueva ola» representada por el gran Catulo, y, sin embargo, lo único que consiguen es que «craticulan» (creo que significa «torturan», del latín crates, instrumento de tortura) a las «bisabuelas», es decir, quizá el pasado, la tradición. (Suponiendo que la imaginación de Quevedo siga aquí una senda lógica, lo cual no me parece del todo seguro.) Lo que continúa es igualmente confuso y difícil:

Merlincocaizando nos fatiscas

vorágines, triclinios, promptuarios,

trámites, vacilantes icareas.

«Merlíncocaizando» significa «escribiendo a la manera de Merlin Cocayo», pseudónimo del escritor italiano Teófilo Folengo (1491-1544), autor del poema en latín macarrónico Baldus, muy famoso en la época renacentista. El verbo latino fatisco significa «hendirse, abrirse, entreabrirse, fatigarse»: aquí, «nos cansas con (tu nuevo vocabulario)»…, y sigue una enumeración caótica de neologismos atribuidos o atribuibles a Góngora: palabras que nada tienen en común, simple acumulación desordenada, como las enumeraciones caóticas tan bien descritas por Leo Spitzer. Una vorágine nada tiene que ver con un mueble o utensilio, tal como el triclinio, una especie de lechomesa para tres personas, o con un prontuario, o con un trámite; lo de «vacilantes icareas» es—si cabe—todavía más absurdo, ya que el adjetivo «vacilantes» se refiere a algún rasgo

atribuible a Ícaro, pero no sabemos cuál. Entramos en el reino del caos: las palabras pierden su sentido propio para convertirse en sonidos, en ecos de una cultura pretérita. Quizá la más significativa es la más difícil, «merlíncocaizando», ya que nos indica que Quevedo conoce la literatura macarrónica, en que la creación de palabras nuevas es constante.

Una tradición de ruptura y parodia

Crear palabras es algo que nada más los niños y los poetas hacen con regularidad. Casi todo niño ha inventado alguna vez unas cuantas palabras, por deformación o combinación de otras o simplemente juntando unos cuantos fonemas y dándoles cierto sentido. Crear palabras, si somos adultos, vuelve a colocarnos en un ambiente de juego, de alegría: un ambiente infantil. Es, en cierto modo, una regresión. Pero cuando el que crea palabras es un gran poeta, un gran escritor, cuando, por ejemplo, el que crea palabras se llama Rabelais, o Quevedo, o Lewis Carroll, o James Joyce—para no citar más que unos cuantos nombres—, el experimento, además de producirnos la sorpresa y el regocijo que proporciona siempre el juego, nos obliga a prestar atención.

Las composiciones en latín macarrónico estuvieron muy en boga durante el Renacimiento. Siempre de intención burlesca, derivaban de una tradición goliardesca medieval. El poema de Folengo es quizá la mejor expresión de este subgénero. Si examinamos el Baldus observaremos que hay en él una doble parodia: por una parte, se burla de los poemas épicos al crear con un lenguaje ridículo una epopeya campesina; por otra, se mofa de la tradición dantesca al hacer que sus héroes acaben en un extraño infierno que tiene la forma de una gran calabaza, y en el que serán torturados por unos diablos sacamuelas (todo lo cual nos recuerda los cuadros de Bosch y los Sueños, de Quevedo). El Baldus es una épica campesina escrita en un latín burlesco y, por tanto, una doble burla de una doble tradición italiana, que podríamos comparar a la doble tradición española medieval del «mester de juglaría» y el «mester de clerecía». (El camino de la parodia de los temas caballerescos conduce, por el sutil y estético desvío de Ariosto, a la gran parodia novelística del Quijote, en la cual es Sancho el encargado de deformar el vocabulario culto.)

La ausencia de una verdadera tradición épica en la literatura medieval italiana es uno de los fenómenos más misteriosos e inexplicables de la historia cultural de Occidente. Siempre es más fácil explicar y entender lo que existe, que hallar los

motivos de una ausencia. Quizá el hecho de que el sistema feudal no llegara a ser en Italia tan dominante como en Francia nos ayude a entender este enigma. La preponderancia de la vida ciudadana da a la cultura italiana, desde el principio, un sello burgués-cortesano. La épica creada por franceses y alemanes debió parecer un fruto exótico, no del todo comprensible, en las ciudades-Estados de la Italia medieval. Y, sin embargo, a pesar de esta situación, el italiano culto de la época debió pensar que algo le faltaba debido a la ausencia de su propia poesía épica. Una curiosidad frustrada se convirtió quizá en desdén, en deseo de caricaturizar lo que no se poseía. Se imitó la épica, sobre todo la francesa, pero, como por desdén o malicia, se le dio con frecuencia un aspecto cómico. De I Reali di Francia pasamos al Morgante Maggiore, libro híbrido compuesto por partes serias y secciones humorísticas; al Orlando Innamorato, de Boiardo, y, finalmente, a esta joya inclasificable que es el Orlando Furioso. Las obras macarrónicas se insertan en esta larga tradición. En la medida en que desmitifican un pasado fabuloso, unos ideales caballerescos, en una época que ya no los vivía y estaba cambiando rápidamente, esta desmitificación—de la que hereda parte de su actitud un Rabelais, por ejemplo—sitúa a los poetas macarrónicos, junto con los poetas goliardos, en lo que pudiéramos hoy llamar el «ala izquierda» de la literatura de su tiempo. Igual que Rabelais, están en contra del doble establishment formado por la sociedad noble y las autoridades eclesiásticas. El caso de Rabelais lleva al extremo la corriente y nos revela que la actitud desmitificadora, consciente de sí misma, se ve obligada en este caso, una y otra vez, a disfrazarse de humorismo, de chiste obsceno, de juego infantil o absurdo. La poesía macarrónica es desmitificadora porque su lenguaje, un lenguaje impuro, contaminado, que no es ni latín ni italiano, es ya en sí una burla y una rebelión contra las normas, las academias, la tradición. Que el material descrito en este lenguaje sea un material «noble» o no importa poco; en la medida en que sea noble, se verá rebajado, trivializado, por el lenguaje mismo de la obra. Un lenguaje que mancha con el fango de la vida cotidiana en sus aspectos más sucios, desagradables y antipoéticos lo que debería ser una descripción enaltecedora. La parodia es uno de los resortes esenciales de la crítica—-y del resentimiento—de todas las épocas.

Rabelais emplea también otra táctica, de gran utilidad para fomentar el caos mental: la acumulación caótica de palabras latinas, que hallamos igualmente en Quevedo, si bien en un ambiente con frecuencia menos lúdico y más sombrío: como observa a este respecto Leo Spitzer, «la abundancia eudemónica que

encontrábamos en Rabelais ha cedido su lugar a una moles indigesta demoniaca; el orden divino ha abandonado este mundo y sólo reina lejos de las cosas y de sus nombres» (La enumeración caótica en la poesía moderna, B. A., 1945, pág. 55). Así ocurre, por ejemplo, en El sueño de la muerte: «Y luego ensartan nombres de simples, que parecen invención del demonio: Buphtalmus, opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, senospugillos, diacathalicón, petroselinum, scilla y rapa» (pág. 209 de Prosa, Editorial Aguilar). Quevedo se aprovecha aquí de la ignorancia del lector no especialista (para un farmacéutico de su época estas palabras son claras y precisas) con el fin de introducir en su ánimo una confusión vecina al pánico. Pero ello no ocurre siempre. Spitzer comenta: «Rabelais prodiga los sinónimos; siente la riqueza nativa de la lengua y respeta el orden de las cosas. Quevedo insiste en lo inconexo de las cosas: sus enumeraciones son la reverberación de este mundo desencajado que lo persigue y lo llena de angustia. Hasta las listas de tecnicismos latinos se le antojan asechanzas diabólicas; Rabelais se hubiera sonreído quizá, y les hubiera conservado su carácter de palabras…». Quevedo es, sin embargo, consciente de cierto orden: deja para el final la palabra «anticlimática», por vulgar, de rapa (rábano). Y, en todo caso, el Quevedo del soneto que comentamos es un poeta lúdico, que juega con la poesía de Góngora como un gato con un ratón. Así termina el soneto:

De lo ambágico y póntico troquiscas

fuliginosos vórtices y varios,

y, atento a que unificas, labrusqueas.

«Ambágico» se refiere al vocablo latino ambage, ablativo singular de ambages, is, o al femenino plural, ambages, um, «circunlocución, ambigüedades, oscuridad». «Póntico» se explica por ponto, mar: varios poemas de Góngora, entre otros, la Fábula, describen el mar:

Donde espumoso el mar sicilïano

el pie argenta de plata al Lilibeo.

Acerca de «troquiscas», señala Blecua: troquiscar, como trociscar, «hacer ‘trociscos’ o porciones de masa medicinal para píldoras» (pág. 1199 de la ed. de Blecua, nota núm. 5 al pie).

«Fuliginosos» es «oscurecidos». El último verso: «y, atento a que unificas, labrusqueas», es también misterioso. Blecua comenta: «Supongo que labrusqueas es creación de don Francisco sobre labrusca, viña silvestre. Pero no sé exactamente qué puede significar» (pág. 1199, nota núm. 7 al pie). Una interpretación «racional» del terceto sería: «con tus ambigüedades y tus descripciones del mar destrozas (nuestra visión) y nos ofreces oscuros y varios torbellinos, y cuando crees que unificas esta visión, lo que haces es ofrecernos una poesía tan escasa y tan agria como el vino que producen los frutos de la viña silvestre». Quizá esta interpretación traiciona el verdadero sentido; quizá aquí «el medio», es decir, el estilo adoptado por Quevedo, «es el mensaje», es decir, es la mejor manera de presentar y explicar, paródicamente, la oscuridad mezquina, inútil, estéril, que Quevedo quiere hacernos creer se halla en la esencia del gongorismo. Y no sería ésta la primera ocasión en que Quevedo haya utilizado algún rasgo de este tipo de estilo para señalar lo que él ve como deficiencia insoslayable. No olvidemos la apretada y significativa concatenación:

Quien quisiere ser culto en solo un día,

la jeri (aprenderá) gonza siguiente:…

en que el hipérbaton, rasgo distintivo del gongorismo, es usado para cortar en dos una palabra, creando dos nuevas al principio irreconocibles, hasta que el lector las une suprimiendo mentalmente el hipérbaton, y entonces llega al verdadero mensaje, introducido «subliminalmente» por Quevedo mediante su artificio, a saber: el hipérbaton, en efecto, conduce a una jerigonza, a un lenguaje

poético carente de verdadero sentido.

La creación destructora

Es indudable que Quevedo detestaba a Góngora. Razones puramente personales quizá, en una época en que las guerras literarias eran encarnizadas y cada escritor aspiraba a ser el primero en imponer su estilo. Y otras razones más complicadas, que mencionaremos más adelante. Pero en algún caso el odio puede ser creador. Y la parodia con frecuencia nos permite definir un lenguaje poético con gran precisión, lo mismo que la caricatura, al abultar y exagerar los rasgos físicos de un rostro, nos ayuda a identificarlo y comprender mejor la relación entre cada una de las partes. Por otra parte, Quevedo contaba, para su creación paródica, con una larga y venerable tradición hispánica: las bernardinas.

Como explica el Tesoro, de Covarrubias, «bernardinas son unas razones que ni atan, ni desatan, y no significando nada, pretende el que las dize, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo. Pienso tuvo su origen en algún mentecapto llamado Bernardino, que razonando dezía muchas cosas sin que una se atasse con otra». Y Gonzalo Sobejano comenta: «Dicen bernardinas los ladrones para dejar suspensos a aquellos a quienes van a despojar; las dicen pícaros y pícaras para robar y seducir; dícenlas los enamorados para deslumbrar a la mujer o llegar hasta ella sorteando obstáculos y divirtiendo vigilancias, y los criados de los galanes para ayudar a éstos en sus aventuras. Pero no es la codicia el único móvil de estas orales ingeniosidades: con frecuencia lo es también la vanidad. Porque bernardinas dicen asimismo los fanfarrones, los charlatanes, y las dicen los pedantes de toda clase: médicos, alquimistas, letrados, estudiantes, poetas cultos y hasta predicadores. En suma, dicen bernardinas todos cuantos, reduciendo el valor comunicativo del lenguaje a un llamamiento confuso, convierten el tiempo del que escucha en un éxtasis. Quien dice bernardinas ha de lograr que el interpelado, no entendiéndole, ansíe entenderle. Si el ansia de entender tropezase al instante con el disparate crudo, cesaría, y el sujeto recobraría conciencia del tiempo y se percataría de las pretensiones del burlador. El procedimiento adecuado, por tanto, no puede ser el disparate crudo, sino el casi disparate. Mientras crea la persona que late algún sentido en el fondo de lo que va escuchando, seguirá atendiendo, y con tanto más afán, con más embeleso,

cuanto más razonables parezcan los dislates: por la disposición de lo enunciado, por el gesto, la voz, el prestigio de quien habla o por otra causa». Sobejano señala también la presencia de este tipo de lenguaje «creativo» en el teatro de la época: así, por ejemplo, en El acero de Madrid, un personaje, Lisardo, que se ha disfrazado de pasante de médico, le toma el pulso a Belisa, que se finge estreñida, y declara:

Algo está febricitante,

intercadente y dudoso.

(Aparte.)

¿Hay tan grande atrevimiento

como decir bernardinas?

(Véase: G. Sobejano, «Bernardinas

en los textos literarios del Siglo

de Oro», en Homenaje a Rodríguez

Moñino, II, Madrid, Castalia, 1966, pág. 250.)

Importa señalar que «bernardinas» y «pedantería» son con frecuencia líneas paralelas. La presencia de este tipo de lenguaje en un texto literario es, pues, casi siempre una protesta contra una corrupción engendrada por la presunción de alguien (en el caso de Quevedo, crítica de Góngora, de un escritor, un poeta).

A Quevedo, heredero de esta tradición, le encanta jugar con el lenguaje: y también, en forma semejante a la actitud del niño que, por curiosidad o perversidad, rompe, descuartiza—viola—una muñeca para ver qué tiene dentro,

Quevedo descuartiza y viola las palabras. Y con los miembros rotos crea otras palabras. Mediante el cruce de «hidropesía» y «sed de libros», por ejemplo, crea una palabra nueva:

bien se puede llamar libropesía

sed insaciable de pulmón librero.

Una vez que el vocablo ha quedado partido, la creación es inevitable. Quevedo «opera» al lenguaje con un cuchillo; Góngora, en cambio, expande el lenguaje, lo convierte en estructuras más vastas, en cúpulas barrocas y cámaras de resonancia. Quevedo corta y recombina, a veces por asociación de ideas, a base de la mitad de un vocablo:

Tudescos sorbos de los moscos finos,

caspa de las azumbres más sabrosas,

que porque el fuego tiene mariposas

queréis que el mosto tenga marivinos.

(«Bebe vino precioso con

mosquitos dentro», Soneto XLIX.)

Parece claro que lo que proporciona a este neologismo su carácter de palabra absurda, que lo separa de «libropesía», por ejemplo, vocablo perfectamente inteligible en su contexto, es que el poeta ha suprimido un eslabón intermedio: de «mariposa» pasamos a «posa» o «poso» (del vino), y de ahí a «marivino». Esta supresión ha quedado bien definida por Amado Alonso con respecto a otros textos quevedescos.

Y, desde luego, es la imitación de Góngora—o, mejor dicho, la parodia del estilo gongorino—lo que permite a Quevedo escribir versos «más gongorinos que los del mismo Góngora»: así, por ejemplo, en el soneto 848, «Al mesmo Góngora», página 1200 de la citada edición de Blecua. Encuentro especialmente gongorinos los versos del principio, sobre todo el primer verso, y los del último terceto:

Sulquivagante, pretensor de Estolo,

pues que lo expuesto al Noto solificas

y obtusas speluncas comunicas

despecho de las musas a ti solo,

……

parco, cerúleo, veterano vaso:

piáculos perpetra su porfía,

estuprando neotéricos poetas.

La palabra «sulquivagante», sobre todo, parece un hallazgo feliz. Nos recuerda a un «sultán» que deja «vagar» su imaginación (quizá lo de «sultán», a su vez, porque Quevedo se empeña en hallar rasgos orientales, judíos, a la personalidad de Góngora). «Pretensor» es quizá un cruce entre «pretendiente» y «tenso». En fin: el estilo del soneto es, y no es, a la vez, gongorino. Es una exageración, una burla, un capricho literario. Claro está que la motivación de tales ejercicios de estilo—que nos recuerdan, en un ambiente clásico, los exercices de style que han hecho famoso al escritor francés Queneau—se basan en motivaciones psicológicas y estéticas sumamente complejas. A veces no es posible desentrañar un problema atacándolo de frente. Quizá una comparación—comparación contrastada—entre Quevedo y Lewis Carroll nos ayude a acercarnos a ambos estilos.

Lo mismo que Quevedo, Lewis Carroll es un gran creador de palabras. Fantasía, ironía, humor, efectos de sorpresa: muchos de los elementos artísticos unen a estos dos autores. El humor de Quevedo es, desde luego, más sombrío a veces, más procaz otras, lo cual no debería extrañarnos si tenemos en cuenta la época y el público.

Pero incluso un escritor tan imaginativo como Carroll no crea a partir de la nada. Sus neologismos y sus juegos verbales son en cierto modo, paralelos a los de Góngora, y todavía más a los del Góngora satirizado por Quevedo en los poemas ya señalados. Los mecanismos son los mismos: la parodia es siempre el mismo boomerang literario. Pero las fuentes filológicas son distintas, y por ello la música de un poeta tiene forzosamente que ser distinta de la sonoridad de otro. Para Góngora, las raíces eran Grecia y Roma, y en especial la lengua latina. El famoso hipérbaton, unido a los no menos famosos neologismos,tenía por objeto principal conquistar para el castellano poético del Siglo de Oro la noble música y el prestigio de los grandes poetas latinos. Lo cual a Quevedo debió parecerle una imposible aventura pretenciosa y pedante: aventura digna de ser burlada y parodiada. Lewis Carroll empieza a escribir Jabberwocky en 1856. Lo concibe, creo, como una pequeña broma familiar —escribe para un público muy reducido, su propia familia y unos pocos amigos—-y su modelo es la vieja poesía épica anglosajona. Así es la primera estrofa:

Twas bryllg, and the slythy toves

Did gyre and gymble in the wabe:

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

Las raíces anglosajonas son evidentes y conforman el ritmo y los sonidos dominantes del poema—y ello dejando aparte el hecho de que el sentido total del

poema nos describe a un joven que mata un dragón y regresa victorioso a su casa con la cabeza de éste—. No olvidemos que Carroll escribe en la época victoriana y en la mitad del siglo xix. El movimiento, romántico ha revalorado la Edad Media. El patriotismo inglés, fomentado por historiadores y novelistas—pensemos en sir Walter Scott—, tiene que fundamentarse en un pasado a la vez político y lingüístico. El idioma inglés es básicamente anglosajón modificado—en algunos casos saturado—por influjos franceses. Hay que volver a la tradición. Hay que resucitar las nobles palabras antiguas o, en todo caso, crear otras nuevas que nos recuerden esas viejas palabras. Pero para un joven tan inteligente y agudo como Carroll, la relación con el pasado anglosajón no puede ser sencilla. Admiración quizá, pero también dudas, reparos. La ola romántica se retiraba, dejando extraños objetos en la playa. El «Falso Ossian» se había revelado ídolo vacío. Quizá Carroll asociaba la poesía anglosajona, tan como había llegado hasta él, con la pedantería, y la pedantería con su padre, a quien detestaba. Por otra parte, el pseudónimo que Edmund Yates eligió para nuestro escritor (no olvidemos que el verdadero nombre de Carroll era Charles Dodgson) fue sugerido por el propio escritor, y las sugestiones están llenas de resonancias anglosajonas.

Quisiera señalar simplemente que un estudio detallado del poema de Carroll—que no tengo espacio para incluir aquí y espero publicar aparte—nos muestra que la filología que emplea en este caso es tan absurda y tan fantástica como su zoología. La tradición heroica se convierte en broma lingüística.

Dos observaciones complementarias. La primera es que tanto Carroll como Góngora «se bautizan a sí mismos», se cambian de nombre reemplazando—o desplazando—el nombre paterno. La segunda es que Góngora es tan amigo de la parodia como Quevedo o Carroll: basta recordar la reinterpretación gongorina de la leyenda de Hero y Leandro, en que los dos amantes—sabemos su fin desventurado: él se ahogó en el mar, y ella se suicidó arrojándose desde una torre—quedan así descritos por la amante muerta:

El Amor, como dos huevos,

quebrantó nuestras saludes;

él fue pasado por agua,

yo estrellada mi fin tuve.

Y es que los tres—Góngora, Quevedo, Carroll— utilizan la potente arma de la parodia para destruir y construir al mismo tiempo. Construyen palabras, pero estas palabras nuevas sirven, a su vez, para destruir mitos. Apenas han descubierto una tradición gloriosa cuando resuelven que—por lo menos en una parte importante de sus escritos—esta tradición habrá de quedar violada, arruinada, pervertida. Como tres niños que después de entretenerse un rato con el brillo y la belleza de una gran mariposa deciden, finalmente, arrancarle las alas.

El manierismo y

la poesía de Quevedo: una definición y un ejemplo

Uno de los obstáculos más graves con que tropezamos al tratar de aplicar esta ideología a un caso concreto consiste en la vaguedad de las definiciones iniciales del término «manierismo». Desde que hacia 1920 Max Dworak insistió en la importancia de la escuela manierista, los historiadores del arte han venido trabajando activamente en este campo sin lograr ponerse de acuerdo. Como de costumbre en controversias de este género, nos hallamos ante dos campos: el de los expansionistas entusiastas, que quisieran abarcar con él casi todo el arte y la literatura entre 1500 y 1700, y el de los extremistas de la moderación, como Craig Hugh Smyth y John Shearman, que restringen esta corriente a un breve episodio en el desarrollo del arte romano y florentino de la primera mitad del siglo xvi. No podemos dejar de delimitar, aunque sea brevemente, nuestro punto de partida, antes de aplicarlo a algunos poemas de Quevedo. El manierismo como escuela pictórica aparece hacia 1520 en Roma, como esfuerzo tendente a llevar hasta sus últimas consecuencias tanto la intensidad expresiva de Miguel Ángel como la elegancia de la última época de Rafael. De estas dos fuentes nacen dos posturas, con frecuencia combinadas en una sola síntesis: el manierismo expresionista de Pontormo y Rosso, por una parte, y el manierismo decorativista de Pierino del Vaga y Giulio Romano. Los pintores tendieron a exagerar los gestos elegantes, las figuras retorcidas en forma de serpentina hasta llegar casi al absurdo. Observemos que tanto la elegancia de las figuras que dan vuelta sobre sí mismas como la intensidad de la expresión de las emociones, se dan juntas en un pintor como el Greco. Sir Kenneth Clark ha comentado jocosamente que la típica pose manierista es la de un hombre que quisiera utilizar la mano derecha para sacar unas monedas que ha colocado en el bolsillo izquierdo de su traje. La angularidad, la profusión de figuras, y con frecuencia, pero no siempre, la claridad de línea son características de esta escuela.

Con frecuencia, la técnica de los artistas manieristas da muestras de una inestabilidad, de una actitud experimental, que parecen nacer no de la fe en las

posibilidades del hombre, sino de una inquietud y una melancolía que bien pudieran indicar que los impulsos renacentistas maduros han llegado a su punto culminante y empiezan a declinar. Las actitudes góticas, teñidas de religiosidad interna, no acaban de fundirse con el humanismo clásico, y persisten turbadoramente en un estilo que no acaba de conseguir una síntesis serena. El mundo se ha complicado y se ha subjetivizado, no cabe del todo ni en los moldes góticos ni en los clásicos. Montaigne subjetiviza el conocimiento de los sentidos, mientras que el Tintoretto y el Greco subjetivizan sus interpretaciones elegantes, espiritualizadas y dramáticas, en un equilibrio inestable, en una fluidez aérea y vertical. Para Montaigne («el señor de Montaña», como le llamaba Quevedo), tanto nuestras opiniones como nuestros cuerpos van flotando a la deriva, incesantemente diversos. Antes de convertirse en juego, la ilusión, «el engaño a los ojos», el espejismo de las apariencias comienza por ser una fuente de inquietud, una conciencia vacilante y turbia frente a las arenas movedizas de la experiencia subjetiva. Bajo cielos turbios y opacos, los personajes manieristas se mueven con una languidez elegante que parece sugerir la imposibilidad de resolver los conflictos interiores que los aquejan, la impotencia resignada ante el fluir de la corriente del tiempo. Las perspectivas sugieren puntos de vista extraños, dislocan o desintegran las armonías renacentistas; los cielos parecen de papel o cartón o se abren en espirales y galerías. Es el reino de la duda, la incertidumbre y la disonancia, de las luces ácidas y los colores aislados y violentos.

Pero el arte, que contribuía a enfocar y expresar la inquietud del Renacimiento maduro, ofrecía al mismo tiempo una puerta de escape. Si el presente resultaba desagradable o incómodo, cabía evadirse de él creando un ambiente totalmente irreal e inhumano. El artista manierista se sentía cómplice de sus figuras; un arte tan subjetivo implicaba la presencia del artista en el ambiente turbio que nos ofrecía. En su reciente libro sobre lo grotesco en arte y en literatura, libro interesante, desigual, pero valioso—en el que, por cierto, no cita a Quevedo ni una sola vez—, Wolfgang Kayser ha llamado la atención una vez más hacia una categoría más amplia y permanente que la del manierismo, pues aparece una y otra vez hasta nuestros días (basta mencionar a Goya y a los esperpentos de Valle-Inclán): lo grotesco.

De Bosch a los surrealistas, pasando por Breughel, Hogarth y Goya, lo que los italianos llamaban i sogni dei pittori, es decir, lo grotesco, nos ofrece la posibilidad de distraernos de nuestra inquietud interior al combatirla con un sentimiento más poderoso: el horror angustiado que nos causa el espectáculo de un mundo al revés, en que la naturaleza se revuelve monstruosamente contra sí misma y no obedece ya a sus propias leyes, en que la diferencia entre personas y objetos parece borrarse, en que lo inesperado nos aguarda en cada esquina. Como el manierismo, lo grotesco es anticlásico; pero a diferencia del manierismo, no es el yo el que se siente enfermo, sino el mundo externo todo el que parece haberse vuelto loco. El insondable caos externo borra o disimula toda angustia subjetiva, sumiéndola en otra más vasta e impersonal. Un mundo enajenado, en que los objetos adquieren vida propia y en que lo humano ha sido herido y distorsionado tan gravemente que cesa propiamente de ser humano, nos ofrece, además, el consuelo de que podemos rechazarlo de golpe, íntegramente, mediante una carcajada.

Quevedo acepta y «moderniza» la tradición de Petrarca, matizándola de inquietudes manieristas, pero la categoría del manierismo resulta insuficiente para describir la obra de un poeta que es a veces manierista, otras renacentista, otras barroco y otras muchas grotesco; el manierismo y lo grotesco no son en él más que dos posturas extremas, y por ello en cierto modo complementarias; la estilización del primero y las deformaciones del segundo son las que nos llevan a recordar que Quevedo es esencialmente un «humanista» que más que en la grandeza del hombre cree en la miseria del hombre. Como ha señalado José Manuel Blecua en el prólogo a su valiosa edición de las poesías de Quevedo, «la expresión poética de Quevedo no se detiene ante ningún obstáculo y es apta lo mismo para explicar maravillosamente una pena amorosa que las burlas más procaces o la angustiosa idea de que la vida consiste en ser y no ser. Pero la expresión quevedesca es siempre intensificadora, no sugeridora, al revés que en Góngora». El manierismo es también un proceso de intensificación y estilización de tendencias esencialmente renacentistas, que llevadas a su extremo adquieren matices turbadores y originales.

Wylie Sypher ha señalado, en su Four Stages of Renaissance Style, que una de las fuentes de la ambigüedad de ciertos textos manieristas consiste en el carácter

decisivo, imperioso, de los gestos, dentro de un contexto fluido o disonante, mientras que en los cuadros de esta misma escuela puede ocurrir igual: la disociación entre las figuras y el espacio que las rodea las hace resaltar dramáticamente en forma ingeniosa; así, el Greco, cuyas figuras curvas y alargadas se proyectan frente a un fondo de espacio plano, poco profundo y, en rigor, poco convincente (página 153). Pues bien, lo mismo ocurre en el famoso soneto, bellamente analizado por Alexander Parker, que empieza

En crespa tempestad del oro undoso

nada golfos de luz ardiente y pura

mi corazón, sediento de hermosura,

si el cabello deslazas generoso,

y termina con el no menos famoso verso

Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Frente al esplendor vertical u oblicuo de la cabellera dorada de Lisi imaginamos al poeta, destacándose dramáticamente ante un fondo movedizo, inestable y fluido, «golfos de luz» sin profundidad de perspectiva, cubriendo y dominando todo el ámbito visible. Todas las asociaciones (Leandro nadando, Ícaro cayéndose, el Fénix en llamas, Tántalo frente a su fuente fugitiva) sugieren inestabilidad, una inestabilidad que tiende a debilitar o negar la presencia absoluta, por decirlo así, de los dorados y verticales cabellos. Mediante toques sucesivos, mediante sucesivas intensificaciones, pasamos de lo que era una presencia inicial de connotaciones positivas, si bien estilizadas—el corazón del amante frente a la «crespa tempestad del oro undoso» de los cabellos de la amada—, a una serie de movimientos de oscilación y zigzag: «Leandro, en mar de fuego proceloso», nos obliga a pensar en un desplazamiento horizontal;

«Ícaro, en senda de oro mal segura», en un movimiento vertical; todo ello acentuado por el movimiento de vaivén sugerido por el último verso: «Tántalo en fugitiva fuente de oro». El entrecruzarse de líneas sugerido por las asociaciones clásicas, a las cuales corresponden movimientos en espacios muy diferentes, y movimientos primero horizontales y después verticales, queda envuelto (como entre paréntesis) por las dos grandes vibraciones, la inicial, prometedora de belleza, es decir, la «crespa tempestad del oro undoso», y la final, en que la belleza huye frente a los dramáticos gestos del poeta. Dramatismo, gestos angulares, contraste entre el fondo y las figuras, vibración de colores y de líneas, que son característicos no solamente de este soneto de Quevedo, sino también de algunos de los mejores cuadros de los grandes pintores manieristas, como Tintoretto y el Greco.

A veces, el contraste dramático entre la figura en primer plano y el trasfondo hostil lo lleva a cabo Quevedo en forma sostenida a lo largo de un poema, como ocurre en uno de sus poemas morales:

Desembaraza Júpiter la mano,

derrámanse las nubes sobre el suelo,

Euro se lleva el sol y borra el cielo,

y en noche y en invierno ciega el llano.

Tiembla escondido en torres el tirano,

y es su guarda, su muro y su recelo;

y erizado temor le cuaja en yelo

cuando el rayo da música al villano.

¡Oh serena virtud! El que valiente

y animoso te sigue, en la mudanza

del desdén y el halago de la gente,

se pone más allá de donde alcanza

en vengativa luz la saña ardiente,

y no del miedo pende y la esperanza.

(Pág. 74.)

Hay un claro contraste entre los ocho primeros versos, dominados por los sonidos ásperos y dramáticos de la r doble, y los ocho últimos, en que domina el sonido s; entre el paisaje de tormenta, en que se «borra el cielo», y la seguridad del que sigue el camino de la virtud; el último terceto no transforma el paisaje de tormenta, sino que proyecta ante él a un hombre que precisamente por hallarse fuera del alcance de las tormentas del destino puede contemplarlas con serenidad. El horizonte parece ensancharse hacia lo infinito, «más allá de donde alcanza / en vengativa luz la saña ardiente», sin que desaparezcan las líneas verticales, en la alusión al rayo y el empleo del verbo «pender». Si el manierismo es un sistema elegante de disonancias no resueltas, a diferencia del verdadero barroco o barroco maduro en que las oposiciones y los contrastes cuajan, finalmente, en un todo armónico, el poema contiene suficientes elementos de inestabilidad en sus tercetos para que no podamos considerar que se ha deshecho la disonancia y para que afirmemos que estamos ante un poema manierista.

La sensualidad y el desnudo renacentistas eran natural y espontánea fuente de belleza, placer y armonía. El manierismo es mucho más sutil, refinado, retorcido; los personajes de los cuadros manieristas parecen darse cuenta de que están desnudos y de que otros los contemplan, como sucede en algunos cuadros

del Tintoretto. En uno de los sonetos a Lisi, Quevedo extrema y refina su sensualidad haciéndola, mediante un artificio, al mismo tiempo pública y secreta:

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,

besos fueran los rayos visuales

de mis ojos, que al sol miran caudales

águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,

y cristales, sedientos de cristales;

de luces y de incendios celestiales,

alimentando su morir, vivieran.

De invisible comercio mantenidos,

y desnudos de cuerpo los favores,

gozaran mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;

pudieran apartados verse unidos,

y en público secretos los amores.

(Pág. 495.)

Nada estático o sereno puede haber en este prolongado estallido de sensualismo. La atmósfera aparece cruzada una y otra vez por las miradas táctiles de Quevedo. Como Susana en el baño, rodeada por las miradas codiciosas de belleza, Lisi se nos aparece aquí desnuda; pero únicamente para nosotros, lectores de Quevedo, que estamos en el secreto, y para el propio Quevedo; los demás mortales no pueden darse cuenta, y ello establece entre Lisi, Quevedo y el lector una extraña complicidad que aumenta el erotismo del soneto, uno de los más audaces poemas eróticos escritos en castellano. Las tradicionales comparaciones de la amada con el sol, de su cuerpo con cristales, de sus ojos con las luces y los incendios del cielo, no pueden hacernos olvidar que nos hallamos ante una situación nueva, ante una nueva tensión: el amor sensual a distancia, y en público, al separar de los demás al amante y la amada, los coloca en un plano distinto, irreal, unidos por las miradas, encerrados en una invisible esfera. Si el personaje manierista tiende a mirar hacia adentro o dispara su atención hacia algo remoto o invisible, Quevedo logra aquí que dos personajes se separen triunfalmente de los demás al unirse por medio de las miradas. En suma: el Quevedo grotesco tiende—en los Sueños, en muchos poemas satíricos— a deshumanizar a sus personajes, rebajándoles al rango de objetos; el Quevedo manierista, como por compensación, a exaltarlos, dándoles una elegancia, un dramatismo, que parecen hacerlos resaltar, vertical u oblicuamente, sobre un trasfondo hostil, cerrado o inerte; a este extraño humanista, a ese extraordinario artista que fue Quevedo, más que pintar al hombre, le interesa destruirlo o dramatizarlo.

Rasgos modernos en el estilo de Quevedo

Es indudable que la vida interior de Quevedo ha perdido la armonía que mantiene y vivifica al típico hombre de la Edad Media, y que ha desaparecido también el equilibrio renacentista entre razón y acción, entre las armas y las letras. Por ello, la visión de Quevedo tiende irresistiblemente hacia lo caótico, en sentido muy diverso a los impulsos de confusión y riqueza de principios del Renacimiento. Se pierde la aguja de navegar en un caos verbal en que las palabras hasta se parten a veces en dos y se transforman verdaderamente en jerigonza. Su obra adquiere así un extraño tono de modernidad para el lector del siglo XXI, que se encuentra agobiado por igual inconsistencia, idéntica falta en los valores que lo sustentan. «Estoy solo entre materias desvencijadas», escribe actualmente un poeta típicamente moderno, Pablo Neruda, y este verso parece resumir la visión poética de Quevedo. («Parece… que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del todo-uno. Ni Rilke, ni Werfel, ni Claudel conocen el vigoroso asíndeton de Whitman», señala Spitzer.) (La enumeración…, pág. 55.)

La acumulación caótica se presenta a menudo como un simple amontonamiento: « ¡Pues qué es verlos cargados de pradicos, de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal…» (página 141 de la ed. Castalia), dice de los poetas en El sueño del infierno. Siguen otros amontonamientos: «Éstos andaban llenos de hornos y crisoles, de lodos, de minerales, de escorias, de cuernos, de estiércol, de sangre humana, de polvos y de alambiques» (misma ed., págs. 145-146). Todas las visiones de los Sueños son caóticas, desprovistas de jerarquía. Cuando parece que nos acercamos al punto culminante del relato, Quevedo afloja extrañamente su intensidad. (Estamos en lo más hondo del infierno: el lector espera encontrar crímenes y suplicios horribles. «Entré allá; era un aposento curioso y lleno de buenas joyas: tenía cosa de catorce o quince mil cornudos y otros tantos alguaciles manidos.» [El sueño del infierno, pág. 157].) Ha desaparecido la estructura teológica de Dante; tanto desorden parece haber en el otro mundo como en éste. No faltan tampoco los amontonamientos

de palabras latinas, como ocurre en Rabelais, aunque no exactamente con la misma intención.

Tanto las listas de sonidos sin sentido (esenciales, por ejemplo, en la poesía lettriste francesa contemporánea) como la aparente intercambiabilidad de relaciones e imágenes son características de la poesía contemporánea de vanguardia.

Otras veces la confusión tiene un doble origen: amontonamiento de objetos heteróclitos, por una parte; por otra, elementos contradictorios que acrecentan la impresión de pesadilla fantasmagórica: «En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, ceptros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, y vestida y desnuda, y de todos colores; por un lado era moza, y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos, y estaba cerca; y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya en mi cabecera» (El sueño de la muerte, ed. Castalia, página 194). Una ráfaga maligna ha soplado sobre el mundo, desordenándolo todo, dejando por todas partes signos y símbolos misteriosos, sin más sentido aparente que el de atestiguar el reino del desorden, y la ubicuidad y variedad de una muerte proteica que nos recuerda las figuras de Arcimboldo, compuestas de objetos variados que la distancia unifica.

En la poesía, las innovaciones son también evidentes, aunque en masas menos compactas que en la prosa, y aliadas a procedimientos tradicionales. A veces se combinan el barroquismo gongorista, la honda expresión sentenciosa y moral y la nota desconcertantemente original:

Pues mi pena ocasionas, pues te ríes

del congojoso llanto que derramo

en sacrificio al claustro de rubíes,

perdona lo que soy por lo que amo:

y cuando desdeñosa te desvíes,

llévate allá la voz con que te llamo.

(«A Lísida, pidiéndole unas flores

que tenía en la mano y persuadiéndola

imite a una fuente»

[Soneto], página 526.)

«Claustro de rubíes», retórica gongorina, al lado de la expresión fuerte y trágica de amante desesperado: «perdona lo que soy por lo que amo», cuya brevedad sentenciosa no puede ya resumirse más: en un solo verso alude a todas sus imperfecciones y flaquezas, a todo lo negativo en él desde el punto de vista amoroso, lo da ya por definitivo e irrevocable, pues «es» todo esto, pero arroja todo el peso de su amor al otro platillo de la balanza, aunque sin mucha esperanza; teme que, de todas formas, la dama habrá de desviarse desdeñosamente. Quiere, sin embargo, que se lleve un recuerdo, un último regalo: «llévate allá la voz con que te llamo».

La expresión, audaz y llena de delicadeza, nos aleja del mundo sórdido en que las damas exigen continuamente regalos de dinero, mundo del que más de una vez se queja Quevedo en sus poesías satíricas; nos lleva al polo opuesto, al polo de lo poético puro, y forzosamente nos recuerda los versos de Rafael Alberti en Marinero en tierra:

Si mi voz muriera en tierra

llevadla al nivel del mar

y dejadla en la ribera.

Ejemplo de concisión y alianza de lo preciosista y lo moderno son los primeros versos de otro soneto:

La mocedad del año, la ambiciosa

vergüenza del jardín, el encarnado

oloroso rubí, Tiro abreviado…

Todos estos toques sucesivos y dispares se redondean por fin: lo que el poeta está describiendo es

la ostentación lozana de la rosa.

(«A Flora» [Soneto], pág. 335.)

Una flor puede ser a la vez oloroso rubí y Tiro abreviado. A la piedra preciosa aromática se sobrepone toda una ciudad antigua en que se fabricaba la púrpura, y, en juego de palabras, un breve fogonazo, en técnica impresionística concentrada. (Basta releer estos versos para reconocer la injusticia de la apreciación que del Quevedo escritor hace R. Bouvier: «Ante todo, es un cerebral; en vano buscaríamos en él estas imágenes sensoriales en que se basa el lirismo desbordante de Góngora. Su vista incierta, su miopía, le privan de las palabras y los adjetivos coloridos; y hay, sin duda, algo de verdad en el juicio de Góngora al hablar de la pintura de Quevedo —pues parece que Quevedo manejó

el pincel—cuando lo acusa, tanto en sus cuadros como en sus escritos, de usar colores tristes». (R. Bouvier, Quevedo, homme du diable, homme de Dieu, París, s. f., página 192.)

No tratamos de convertir a Quevedo en un escritor moderno, sino de señalar semejanzas entre su postura vital y la de nuestro tiempo; es posiblemente el mundo moderno el que se ha vuelto quevedesco. Idéntica falta de confianza en el hombre y la sociedad, idéntica carencia de puntos de referencia. («La filosofía de la existencia es así una nueva filosofía de la vida: busca la raíz óntica y ontológica del ser del hombre, y descubre que ésta, la vida, es una cara de una más honda realidad, cuyo reverso es la muerte. Una valoración de la vida supone una valorización de la muerte. Se vive muriendo, se muere viviendo. F. Larroyo, El existencialismo, sus fuentes y direcciones, México, 1951. El existencialismo parte de la misma oposición y fusión de contrarios, aunque se desarrolla en un plano filosófico y no artístico; en él, libertad, angustia y desamparo se hallan también íntimamente fusionados. Semejanzas que permiten audacias similares en el empleo del lenguaje. Quevedo parte de una antítesis esencial: a la vida se opone la muerte, rodeándola por todas partes. Pero da un paso más, y la convierte en paradoja: la vida es muerte. Llega a ella no sólo a través de las enseñanzas de la literatura ascética, sino también—y esto es lo que le permite hacer de esta identificación un uso artístico pleno—mediante una vida de desengaño. Esta identidad de contrarios, esta ambigüedad de lo vital, que puede transformarse—y se transforma—en su opuesto en cualquier momento, engendra, en primer lugar, la incertidumbre; el hombre, lanzado a la existencia sin previa consulta, repentinamente, sólo puede atenerse a sus propios recursos, lo que por sí mismo descubra. (La existencia de la máxima incertidumbre y, por consiguiente, del máximo cinismo dentro de esta incertidumbre, es una de las enseñanzas fundamentales de la novela picaresca.)

Por norte llevo sólo mi albedrío

y por mantenimiento mi cuidado.

(«Soneto amoroso», pág. 380.)

escribe. Pero la libertad, que siente como una carga, le permite la creación no de un sistema filosófico, sino de un conjunto de recursos artísticos de innegable originalidad, entre los que destacan, en primer lugar, los neologismos. La conciencia del hombre, antaño encuadrada por la fe en la Providencia divina y por la tradición aristotélica, se siente huérfana, pero libre; ¿por qué no ha de dar libertad a las palabras el escritor, permitiéndoles que se crucen y creen entre sí, siguiendo leyes internas? Aunque para hacerlo tenga que cortarse en dos la palabra, cambiando únicamente una de sus mitades:

Y viendo que mi desgracia

no dio lugar a que fuera,

como otros, tu pretendiente,

vine a ser tu pretenmuela.

(«Refiere su nacimiento y las

propiedades que le comunicó»

[Romance], pág. 843.)

A veces, Quevedo indica claramente la formación de sus neologismos: «Ésta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia [yo subrayo] («delantal» o prólogo al Discurso de todos los diablos). Y en la Hora de todos: «Llamábanse de hidearbitristas como hideputas».

Hay que distinguir entre las creaciones sistemáticas, como la estudiada por Castro en su artículo sobre el «gato» y el «ladrón» en la obra de Quevedo, que, tomando como punto de partida un sinónimo de germanía, desarrollan todas las posibilidades a base de las asociaciones semánticas del vocablo de la jerga, y que desembocan más bien en imágenes y juegos de palabras, y las creaciones de neologismos únicos, irrepetibles. Hay más convención en el desarrollo

sistemático, más libertad en las creaciones asistemáticas, por asociación de ideas a base de la mitad del vocablo: así en el ya citado:

Tudescos moscos de los sorbos finos,

caspa de las azumbres más sabrosas

que porque el fuego tiene mariposas

queréis que el mosto tenga marivinos.

(«Bebe vino precioso con mosquitos

dentro» [Soneto], pág. 574.)

Lo que da a este neologismo su carácter absurdo, que lo separa de libropesía, por ejemplo, palabra perfectamente inteligible, es que se ha suprimido un eslabón intermediario. De mariposa se pasa a posa o poso (del vino) y de ahí a marivino. Esta supresión del eslabón, rasgo característico de algunos estilos contemporáneos, no es casualidad, sino técnica humorística de resonancias subconscientes, estudiada por Dámaso Alonso en cuanto a ciertas imágenes. Quevedo escribe: «El olfato tenéis dificultoso / y en cuclillas» («A una roma, pedigüeña además»). «Hay tal desproporción entre una ‘nariz chata’ y una ‘persona en cuclillas’, que para admitir la identidad de ambas nociones hemos de prescindir de toda nuestra razonable racionalidad y aferrarnos sólo a una aparencial proporción:

nariz normal	=	persona en posición erecta
nariz chata	persona en cuclillas	

Prestar ilusión a una proporción semejante exige oscurecer todo el campo nocional de ambos conceptos, salvo un solo punto, por el que la imaginación pasará el hilo unidor: nariz-en cuclillas» (Poesía española, página 568).

Creo que el ejemplo citado por Dámaso Alonso representa uno de los hallazgos más felices, más fértiles y más modernos de Quevedo. La supresión de los eslabones lógicos abre la puerta a toda clase de innovaciones. Las imágenes poéticas de García Lorca, Alberti, Aleixandre, para no dar más que pocos ejemplos, en la época en que estos poetas han sido más fuertemente influidos por el surrealismo, presentan igualmente una supresión de eslabones lógicos. Es esta supresión precisamente la característica principal —una de las principales—del estilo de Aleixandre, tal como lo ha estudiado y definido Carlos Bousoño.

Lo que ocurre en los dos versos de Quevedo citados más arriba es que el lector tiene forzosamente que entrar a colaborar con el poeta: el lector tiene que rehacer en su mente el camino interno, subconsciente, o bien deliberadamente suprimido, por el que el poeta ha llegado a tan inesperada meta. En efecto: nadie ha visto jamás, ni ha podido imaginar, una nariz en cuclillas. Un ser humano en cuclillas, sí. Al dar una especie de salto mortal entre «nariz» y «en cuclillas», el poeta se sirve de un puente. No se compara toda la nariz, o cualquier nariz, con la posición en cuclillas, sino únicamente un aspecto, la forma chata de la nariz. Igualmente, la posición en cuclillas sirve para la comparación porque nos presenta un ser humano que «se achata» hacia abajo, hacia la tierra. El lector puede o no comprender la audaz imagen. Si no la comprende, se sentirá vagamente defraudado. Si la comprende habrá reconstruido en su mente el curso mismo del pensamiento poético de Quevedo: por unos segundos, y parcialmente, será creador de poesía, lo mismo que el autor del poema. Esta relación de autor «oscuro» a lector «cómplice» es típica de la literatura de hoy. En esto, como en tantas otras cosas, Quevedo es un guía, un adelantado, un pionero.

Otro procedimiento quevedesco, entre absurdo y cómico, y ciertamente procedimiento en que llegamos al límite de la novedad y la imaginación, es la

personificación de las frases hechas—en uno de los Sueños nos hace enfrentarnos con el Vargas de la frase «averígüelo Vargas», con Perogrullo, etc.—y en la corporeización de las palabras. Así, un vocablo puede convertirse en un objeto sólido y visible, en un arma agresiva, como lo vemos en el Discurso de todos los diablos, en una escena en que se enfrentan dos poetas, el poeta popular y populachero, poeta de los pícaros, y el poeta culto. Las palabras del primero han irritado al segundo:

El poeta culto se iba a embestir con él, armado de cede en joven como de punta en blanco. Mandóle Satanás detener, y reconociéndole hallaron que llevaba escondidas y desenvainadas dos paludes buidas y un adolescente de chispa…El culto, con dos piras de ayuda entre construyes y eriges, se fue a matar candelas, digo, las luces de todos los escritores de España.

El sentido es claro, si bien la expresión nos sorprende al principio: las palabras introducidas por Góngora son tan peligrosas como armas ofensivas en manos de un demente y, por tanto, pueden ser asimiladas a una daga afilada, a un mosquete o fusil de chispa.

Apuntemos, de paso, otro paralelo entre Quevedo y nuestra época: el culto de la energía, del ritmo rápido. Escribe en un soneto «A Floralba»:

No puede en la quietud difunta hallarse

hermosura, que es fuego en el moverse

y no pue(Pág. 353.)

Y en el siglo XX ha escrito André Breton, el máximo exponente del surrealismo: «La belleza será convulsiva o no será».

La belleza del Góngora de las Soledades, lejos de ser convulsiva, ofrecía largas pausas de serenidad y contemplación; Quevedo, huyendo de las pausas en sus relatos en prosa, huyendo de los remansos meditativos que existen todavía en escritores que le son afines, como Mateo Alemán, obtendrá algunos de sus mejores efectos con un procedimiento opuesto: una brusca aceleración del ritmo. En los Sueños y la Hora de todos especialmente puede apreciarse una técnica del movimiento que casi podríamos calificar de cinematográfica; la animación plástica es constante y variada, y si en algún momento estamos en presencia de una asamblea que el silencio convierte en auditorio de escultura, pronto llega la fatídica hora que produce un súbito estallido de energías; se abrevian los trámites del razonamiento y de la discusión, y la escena termina, en este capítulo como en varios otros de la Hora de todos, con una turbamulta general; el efecto cómico lo dan los movimientos bruscos y como involuntarios de los personajes, como en una película muy vieja. El dinamismo constante, el animado ritmo de su prosa, se dispara y nos muestra lo que las cosas y los seres son en realidad, como un cohete trascendente. Dinamismo; reivindicación de la propia libertad, de la propia responsabilidad; ataque a todo estilo que se niegue a enraizarse en la actualidad y vea la salvación en las bellezas del pasado greco-romano; interés por el subconsciente popular y colectivo, cuyas manifestaciones estudia detalladamente en el Discurso de todos los diablos y en el Cuento de cuentos, donde ataca las frases hechas porque en su fosilización impiden una mayor dinamicidad del lenguaje: tales son las bases del «modernismo» de Quevedo en su aspecto formal de creación de palabras y ritmos. Estudia los dos sectores en que la renovación del lenguaje toma carácter activo, el popular y el culto, y acaba obteniendo con su empleo parcial—y a veces con la fusión de las dos corrientes—algunos de sus mejores efectos. El lenguaje del hampa del Siglo de Oro nos es hoy casi ininteligible; los esfuerzos culteranos nos parecen valiosos por otros motivos; sólo las tentativas de Quevedo se sitúan plenamente en el nivel artístico cuando a éste iban destinadas.

De ahí la influencia que Quevedo sigue teniendo en nuestros días en destacados poetas contemporáneos. Amado Alonso señala la aportación de Quevedo a la poesía hermética de Pablo Neruda en su estudio sobre el poeta chileno, a través de un rasgo quevedesco común a muchos poetas modernos: lo comparativo prescindiendo de lo comparado.

Interesa este punto de vista a los poetas que desean conseguir la concretización material y particularizada de lo inmaterial y lo genérico. Quevedo, en un soneto a Floris, que traía unos claveles entre el cabello rubio, galantemente afirma que los claveles aspiran competir con el color de sus labios; pero cuando Floris se ríe, ante los relámpagos purpúreos de su risa, los claveles palidecen, cobardes:

Y cuando con relámpagos te ríes

de púrpura, cobardes, si ambiciosos,

marchitan sus blasones carmesíes.

(Pág. 365.)

En otro soneto escribe relámpagos de risa carmesíes (pág. 506). El otro término de la comparación, la risa, no había desaparecido; ahora se prescinde de él, y Floris se ríe con relámpagos de púrpura, no con risa parecida a los relámpagos. «El pensamiento práctico es el que dice me parecen, con negación implícita de identidad; para el pensamiento poético, son. El pensamiento poético no se engaña creyendo que la identidad se cumple en el terreno de la realidad práctica; pero sí se cumple en el mundo libre de la poesía.» (A. Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética, Buenos Aires, 1940, págs. 173-175). Cuando Quevedo pone te ríes junto a relámpagos de púrpura indica cuáles son los dos elementos prácticamente diferentes que la visión poética hace idénticos. Neruda, suprimiendo toda interferencia del pensamiento racional, exclamará en la Oda con un lamento:

Tú estás de pie sobre la tierra, llena

de dientes y relámpagos.

(En Residencia en la Tierra, 2

[Madrid, 1935], sin página.)

Es decir: llena de risas en que muestra sus blancos dientes y se entreabren sus labios con relámpagos rojos. «La procedencia quevedesca de los relámpagos de Neruda es segura», afirma en una nota Amado Alonso: «Leyendo yo con él su poema Alianza (sonata), al llegar al verso:

precede y sigue al día y su familia de oro,

me hizo esta confidencia: '¿Sabe quién dijo eso de la familia de oro? Quevedo.' Pues bien, Quevedo lo dijo en el mismo soneto al retrato de Lisi donde están los 'relámpagos de risa carmesíes'» (op. cit., pág. 174, nota). Quevedo, que no ejerce influjo directo apreciable en ningún poeta de primera fila del siglo xix, se revela aquí como fuente de inspiración de uno de los poetas más modernos de nuestros días. Y su influencia se ejerce, naturalmente, no al azar, sino a través de un procedimiento en que el pensamiento poético se separa de lo que podríamos llamar tradición literaria realista. Floris se ríe con relámpagos de púrpura, no con risa parecida a relámpagos, porque en este punto Quevedo se libera de una tradición convencional y tímida y ejerce plenamente su libertad poética. La anarquía, el caos y el desgobierno son siempre períodos de máxima libertad individual. No es un azar que Quevedo haya innovado mediante su pensamiento artístico: es que no le quedaba otra solución. No es de extrañar que una época como la nuestra, hondamente turbada por crisis espirituales procedentes, como la crisis de la época de Quevedo, de una perversión de las funciones de mando y del derrumbarse de las estructuras racionales y teológicas o filosóficas, haya buscado también la salvación en la libertad y la falta de estructuración formalista.

El sentido del tiempo en la poesía de Quevedo

«Si cada época tiene una manera específica de vivir el tiempo, téngase por cierto que la nuestra vive en el futuro. El hombre moderno parece preferir, aunque angustiadamente, una existencia en vilo, siempre lanzada hacia un porvenir indefinido. Presencia, presente, carecen de sentido», dice Ramón Xirau («El enigma de Chirico», Novedades, «México en la Cultura», 1.° de junio de 1952) refiriéndose a la época contemporánea. Reflexiones muy parecidas pueden hacerse acerca del sentido del tiempo en Quevedo, tal como podemos captarlo a través de su estilo.

En un autor clásico—clásico por contraposición a la época del barroco—, en Garcilaso o en Fray Luis de León, nos sentimos instalados en el espacio y en el tiempo como en un palacio que nos protege y por el cual nos podemos mover armoniosamente, sin prisa, sin inquietud. En Quevedo, en cambio, nos movemos en un ambiente enrarecido, en que continuamente nos sentimos ahogados por la falta de espacio, porque ni las más vastas dimensiones pueden ya contener los movimientos desorbitados del hombre angustiado, que se siente apresado por el infinito mismo:

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido.

(Pág. 511.)

El tema del paso del tiempo empieza por ser—como tantos otros en Quevedo—un motivo de variaciones retóricas. El poeta se dirige a una mujer hermosa y le reprocha el dejar pasar el tiempo sin gozar de la vida. Es la ya larga tradición del «Collite, virgo, rosas», y del soneto de Ronsard:

Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie.

Quevedo dedica a este tema uno de sus más bellos sonetos, que termina:

Tu edad se pasará mientras lo dudas;

de ayer te habrás de arrepentir mañana,

y tarde y con dolor serás discreta.

(Pág. 335.)

Estamos todavía en un plano «moralista» externo: el poeta da consejos, y los fundamenta en la comparación entre la belleza femenina y la de las flores, que es frágil y no dura. No nos dice qué sentirá la mujer al envejecer, sino cómo cambiará y se mustiará físicamente. Ello se debe, ante todo, a que el poeta está desarrollando un tópico ya fijado por la tradición, que conoce bien a través de las obras de los clásicos, pero que no ha vivido; se trata en todos estos casos de sonetos de juventud. Nos habla del tiempo no directamente, sino a través del espacio; a través de los cambios espaciales que el paso del tiempo suscita en el aspecto físico de las personas o de las cosas.

Pero poco a poco el tiempo va cobrando mayor importancia, y los adjetivos que le aplica van siendo descriptivos de situaciones internas del poeta. Empieza el tiempo a convertirse en preocupación cotidiana, permanente, y las palabras con que a él se refiere son también palabras llanas, poco encumbradas y nada pedantes:

tú, que con los mismos pasos

que cielos y estrellas mueves,

en la casa de la vida

pisas umbral de la muerte.

(Pág. 454.)

A veces emplea términos jurídicos, como si la vida humana fuera un prolongado proceso contra el tiempo:

Deja que corra el tiempo sin sentillo;

que no quiero medillo

ni que me notifiques de esta suerte

los términos forzosos de mi muerte.

(Pág. 199.)

Contra el Tiempo y la Fortuna

ya tengo una inhibitoria;

ni ella me puede hacer triste,

ni él puede mudarme un hora.

(Pág. 457.)

El Tiempo es todavía un enemigo externo, un enemigo que podemos combatir. Es el Tiempo-Alegoría. Quevedo da un paso más: el enemigo no es una alegoría

más o menos decorativa, sino un enemigo secreto, oculto, interior.

El tiempo interior

En Quevedo estalla con claridad trágica la pugna entre el querer alcanzar la plenitud del ser y la miseria de un existir que fluye sin cesar camino de la muerte:

Y así es verdad, Inarda, cuando escribo

que yo soy y no soy, y muero y vivo.

(Pág. 399.)

Quevedo busca por todas partes un asidero, un clavo ardiendo que le permita decir: Soy. En vano. Se revuelve contra el enemigo y lo descubre en su interior. El tiempo ha encarnado en Quevedo, le impide gozar del presente y confiar en el futuro.

Así el querer ser, forma de la posibilidad, nos remite al futuro, pero un futuro hipotético y fantasmal que va huyendo de su propia presencia, que nos aniquila en la búsqueda que de él llevamos a cabo. Toda nuestra vida transcurre buscando soluciones, cosas que respondan en sí mismas en un anhelo de aferrarnos a nuestra propia realidad. «Pero el tiempo es posibilidad de futurizaciones. Y este intento del hombre es imposible. Lo es por partida doble. Por una parte no alcanzamos a ser el objeto de nuestro querer ser; por otra, la futurización se dirige hacia la muerte, hacia la negación misma de nuestras posibilidades. Quevedo lo veía claramente:

Que no puedo querer vivir mañana

sin la pensión de procurar mi muerte.»

(R. Xirau, Sentido de la Presencia,

México, Tezontle, 1953, pág. 14.)

Quevedo tiene que nadar contra la corriente. Y la corriente, en este caso, es el tiempo. Solemos dejarnos resbalar por la corriente temporal en forma inconsciente. Quevedo aspira a lo contrario: a hacer consciente—y doloroso—el paso del tiempo por nosotros. Se percata de los elementos secretos, inasibles, del tiempo:

Huye sin percibirse, lento, el día.

(Pág. 7.)

La lenta destrucción interna le va robando poco a poco la vida:

y la hora secreta y recatada

con silencio se acerca, y, despreciada,

lleva tras sí la edad lozana mía.

(Ibíd.)

El tiempo pasa a ser a la vez lo más inadvertido y lo más importante de la vida humana:

No sentí resbalar mudos los años,

hoy los lloro pasados, y los veo

riyendo de mis lágrimas y daños.

(Ibíd.)

Examinando un grupo de sonetos que tienen por tema el paso del tiempo que nos acerca a la muerte, vemos que el esquema estructural de todos ellos es siempre el mismo: de una rápida caracterización del tiempo y de los efectos que su paso acarrea, pasamos a un grito afectivo de dolor (raras veces de resignación) y, finalmente, a la reflexión estoico-cristiana. Este esquema se inicia por el desarrollo poético, con numerosas variantes, de un silogismo. El tiempo hace mortales a los hombres; yo soy hombre; por consiguiente, yo soy mortal, parece decirse Quevedo. Pero el corazón se rebela ante el dictamen de la mente; de ahí el grito de dolor que forma el cuerpo de estos sonetos, y que la moraleja final no consigue aplacar. La fórmula se transforma en grito lírico sincero precisamente porque no se trata de establecer una base para la moraleja final, sino de asombrarse, de quejarse, de exclamar. El tiempo, en sí, no tiene elemento alguno productor de angustia. Solamente cuando su paso se nos presenta como productor de ruina y muerte, al que hay que resistir a toda costa, nos encontramos en un callejón sin salida: nuestra vida está hecha de tiempo, pero este tiempo es precisamente lo que nos acaba y destruye. Hay que destruirlo a su vez, negarlo, si es posible; en todo caso, oponernos a su correr desenfrenado con todas nuestras energías. Pero tal cosa resulta imposible; y de esta imposibilidad, que nos revela nuestra propia impotencia, surge un sentimiento agudo de soledad y desamparo: no podemos compartir este problema, tan estrictamente, agudamente íntimo y personal, con nadie; apenas podemos aludir a él. En nuestro ansioso intento de pararle el corazón al tiempo, multiplicamos nuestra búsqueda; pero el tiempo se nos escapa entre las manos con la fluidez del agua. No está en ninguna parte: ni en el pasado, ni en el presente, ni en el futuro: en ninguna parte es. Quizá porque esta esencia consiste en su existir fluido e inapreciable, y el hombre es, como quiere Heidegger, un ser que existe, un ser cuya esencia reside en la existencia.

El tiempo en movimiento

Para dar la impresión del tiempo que pasa, Quevedo recurre, naturalmente, a los tiempos verbales, pero hace de ellos un uso completamente nuevo en su época, que posiblemente no habrá de repetirse hasta la época contemporánea. El tiempo de un verbo nos sitúa en el presente, en el pasado o en el futuro; todo depende de nuestra elección. Quevedo yuxtapone los tiempos, y al colocarlos, uno tras otro nos comunica la sensación exacta del tiempo en movimiento:

Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento

que a la muerte me lleva despeñado.

(Pág. 5.)

La descripción se consigue mediante tres sencillas notas, tres matices del hoy, que en estos versos adquiere características que lo convierten en sinónimo del instante que pasa, y no del día con sus veinticuatro horas. Se nos dice que hoy pasa, y ya se nos prepara para lo transitorio de este hoy; se agrega que hoy es, y por un instante estamos viviendo toda la plenitud del presente; pero viene el nuevo tiempo verbal, fue, a desengañarnos. Todo ha terminado. En el instante preciso para leer estas palabras—parece decirnos Quevedo—el tiempo ha seguido adelante irresistiblemente, ha dejado atrás nuestra esperanza de poder detenerlo. Su lisa superficie no ofrece punto de apoyo alguno; el tiempo es un continuo, sin resquebrajaduras; las dos partículas y entre las distintas fases descritas dan idea cabal de este fluir ininterrumpido.

A Quevedo le preocupa hondamente el paso del tiempo, no sólo como problema moral, sino sobre todo como experiencia humana, y una y otra vez insiste en la descripción de este fluir desde el único punto de vista posible: el del presente.

Acabamos de ver cómo analiza el paso del tiempo, cómo da a su análisis calidad de autenticidad al incorporarlo a su poesía. Analiza también otro fenómeno de la temporalidad: lo que ocurre cuando no somos conscientes del paso del tiempo. Por introspección podemos sentir la duración interior; pero cuando no lo hacemos, dice Quevedo, nos parece que estamos inmóviles, varados en un eterno presente, hasta que llega el desengaño de la muerte a recordarnos que hemos estado navegando toda la vida con las velas del tiempo, sobre una superficie demasiado vasta para encontrar en ella puntos de orientación, hasta avistar la costa inevitable de la muerte:

Como el que, divertido, el mar navega,

y, sin moverse, vuela con el viento,

y antes que piense en acercarse, llega.

(Pág. 11.)

Podemos elegir—parece decirnos Quevedo—entre un vivir frívolo y descuidado, encontrándonos al final por sorpresa con la terrible orilla de la muerte, o bien una vida angustiada, consciente del paso del tiempo, sintiéndonos morir a cada instante. El hombre despreocupado se siente inmóvil y seguro en su eterno presente. Pero Quevedo ha optado ya por la otra alternativa, y en todas sus referencias a la vida y el tiempo multiplica los adjetivos y las imágenes que indican movimiento:

Ya sé que soy aliento fugitivo.

(Pág. 199.)

Vivir es caminar breve jornada.

(Pág. 11.)

Todo corto momento es paso largo

que doy, a mi pesar, en tal jornada.

(Pág. 32.)

y, sobre todo, movimiento involuntario e irreparable:

Antes que sepa andar el pie, se mueve

camino de la muerte, donde envío

mi vida oscura; pobre y turbio río

que negro mar con altas ondas bebe.

(Ibíd.)

Ni el sueño ni la inacción pueden escapar a la corriente de la vida:

pues parado y durmiendo siempre aguijo.

(Ibíd.)

Quevedo utiliza a veces, para expresar lo doloroso y angustiado del fluir temporal, adjetivos que se refieren a lo opuesto mismo del día: la sombra:

viendo que el día pasa escuro y breve

y que el Sol mira en él horas escuras.

(Pág. 158.)

En una silva dedicada al reloj de sol, la vida queda equiparada a una sombra que, lo mismo que la sombra del reloj, nos acerca a la muerte:

No cuentes por sus líneas solamente

las horas, sino lógrelas tu mente,

pues en él recordada

ves tu muerte en tu vida retratada,

cuando tú, que eres sombra,

pues la santa verdad así te nombra,

como la sombra suya, peregrino

desde un número en otro tu camino

corres, y pasajero

te aguarda sombra el número postrero.

(Pág. 122.)

Una vez más se busca la verdad poética en la fusión de los contrarios: vida-muerte, luz-sombra. Fusión; pero no armonía, sino implacabilidad y dolor ciego.

Frente al huir temporal que se le escapa entre las manos y le deja una sensación de impotencia, Quevedo hace resaltar lo precario de nuestra relación con el tiempo, al que apenas si podemos tocar por lo más huidizo, el presente:

Ayer se fue, mañana no ha llegado;

hoy se está yendo sin parar un punto.

(Pág. 4.)

Y de pronto nos encontramos con un nuevo y sorprendente rasgo el estilo de Quevedo, y es la permanencia de algo: el cansancio: soy un fue, y un será, y un es cansado.

Así queda precisada una corriente opuesta—en apariencia—a la que anteriormente describíamos: a la tendencia encaminada a hacer resaltar el carácter pasajero de cada instante de nuestra vida, se opone la que trata de subrayar lo permanente, que en este caso resulta ser la persistencia de una actitud de cansancio ante el fluir temporal, ante la vida, ante todas las cosas; un cansancio ontológico. Quevedo es cansancio, y este ser de Quevedo se manifiesta no en el tiempo, sino en su esencia de hombre: la utilización de las formas pasado-futuro-presente permite indicar que no se trata de una actitud o un sentimiento que el paso del tiempo haya podido engendrar, sino de algo mucho más hondo, anterior a la experiencia, y que le permite organizarla; y esta esencia es definida con relación al tiempo, para que se vea mejor su carácter permanente e independiente de toda temporalidad. En su descripción del fluir temporal—en los dos versos anteriores—, Quevedo había ido demasiado lejos, y nos daba la impresión de que, disuelta entre el Ayer ya ido, el Mañana que todavía no ha llegado, y el Hoy que rápidamente se desvanece, su conciencia de hombre de carne y hueso apenas existía; le es preciso dar una brusca media vuelta, uno de esos saltos al polo opuesto que demuestran su maestría y su necesidad de moverse siempre entre extremos, y pasa ahora a defender, frente al fluir

temporal, la integridad de su espíritu. No soy polvo todavía, parece decirnos; soy algo permanente, sólido. Pero mi ser consiste en el cansancio y la amargura. En otro soneto («Llama a la muerte») insiste también en el carácter esencial, permanente, de su tristeza frente a lo transitorio que puede implicar un sentimiento ocasional:

Esta lágrima ardiente con que miro

el negro cerco que rodea a mis ojos,

naturaleza es, no sentimiento.

(Pág. 30.)

Es decir: es lo esencial, lo que el tiempo no altera, porque estaba en el principio y estará aún cuando acabe la vida:

con el aire primero este suspiro

empecé…

(Ibíd.)

El fondo de un pesimismo radical se nos revela, por fin, expresado en una larga y elaborada paradoja: lo que parece transitorio, el estado de ánimo, el sentimiento de melancolía, tristeza y dolor, es, al contrario, lo único sólido y duradero; es lo único que permite a Quevedo seguir siendo Quevedo a través del instante inasible, entrevisto y ya pasado; y lo que creíamos más firme, todo lo demás—voluntad, recuerdos, esperanzas, la vida misma—, no es más que espejismo e ilusión huidiza. Los cimientos del mundo, las vidas de los héroes, las riquezas, los mármoles, todo queda convertido en polvo al paso del tiempo, mientras que la mirada irónica y doliente de Quevedo se contempla a sí misma y contempla

este mundo, donde no encuentra cosa alguna que no le hable de la muerte y de la nada, y sabe que es idéntica a lo que era en su nacimiento, porque idénticos son su dolor y su amargura. La intensidad expresiva estriba aquí en decirnos todo esto a través de una paradoja. La paradoja, aplicada a temas no trascendentales, suele dejar una impresión de frivolidad ingeniosa. Pero cuando nos coloca frente a lo grave y esencial infunde una mezcla de espanto—la paradoja es siempre lo imprevisto—y de admiración por el triunfo de la inteligencia y la intuición humanas que han sido capaces de descifrar la incógnita por donde parecía imposible encontrar la solución. A este tipo de paradoja se incorpora, adquiriendo nuevo sentido, la imitación por Quevedo del soneto de Du Bellay:

¡Oh Roma! En tu grandeza, en tu hermosura,

huyó lo que era firme, y solamente

lo fugitivo permanece y dura.

(Pág. 258.)

La idea, original de Du Bellay, apasiona a Quevedo, que la hace suya: sigue regando a Roma el Tíber; pero Roma ya no es Roma. Lo que parecía eterno es tumba de sí propio; el río, en cambio, cuyas aguas están condenadas a la inquietud perpetua, a renovarse y cambiar constantemente, sigue allí. Ejemplo plástico de lo que ocurre en el mundo: los imperios se desvanecen, caen en ruinas los palacios, todo cambia; pero siguen en pie, idénticos a sí mismos, la inquietud, la angustia y el dolor humanos, nos dice Quevedo. En un momento de afirmación vital, el elemento que sirve a Quevedo para afirmarse frente a la destrucción y la muerte es también un elemento afectivo: el soneto que empieza:

Cerrar podrá mis ojos la postrera

sombra que me llevare el blanco día

(Pág. 511.)

ha sido cuidadosamente analizado por Amado Alonso, que lo considera perfecta expresión de dolorido sentir. (Véase «Sentimiento e intuición en la lírica», La Nación, Buenos Aires, 3 de marzo de 1940.) En él, el punto de partida es el sentimiento de que en el amor ha adquirido el poeta un enriquecimiento definitivo. Este estado sentimental, al hacerse cada vez más tenso, busca salir fuera de sí, fundirse, identificarse con una realidad objetiva; el sentimiento de tener ahora, después de amar, algo indestructible en la totalidad de la persona, el gozo de sentir que se ha fundido en su cuerpo algo inmortal, permite a Quevedo por primera y única vez asociar amor y triunfo; el amor es más fuerte que la muerte. Es un milagro irrepetible. El tener sentido del penúltimo verso,

serán cenizas, mas tendrán sentido,

queda desmentido por el resto de la obra de Quevedo. Pero lo significativo es esta asociación—en los momentos de exaltación como en los amargos y desesperados—de sentimiento y durabilidad. Lo que dura es el sentimiento humano, amoroso o abatido, alegre o cansado. Los edificios colosales caen, arruinados por el paso del tiempo; perdura la inquieta movilidad de los ríos, en la misma forma en que los cuerpos humanos se deshacen en cenizas, en polvo, pero los sentimientos permanecen y duran cuando todo lo demás ha quedado arruinado:

polvo serán, mas polvo enamorado.

Pero es imposible tratar el problema del tiempo en Quevedo sin tratar de los géneros en que desarrolla su sensibilidad peculiar, y preguntarnos a la vez por qué ciertos géneros le están prohibidos a él en particular y también a muchos contemporáneos suyos. La falta de confianza en sí mismo y en el hombre en general, por ejemplo, le veda toda producción épica. La épica se basa en la fe en el héroe, la cual a su vez es un aspecto de la fe en el hombre. En la literatura medieval se plasma esta valoración humana: culto al héroe, al caballero, al santo. Es el home esencial del siglo xv, de Pulgar. Pero esta fe va cediendo su papel principal a otros factores; un primer síntoma del debilitamiento de la creencia en el prestigio del hombre es la retracción de éste en sí mismo, la apreciación de los más finos matices de su experiencia personal, y, por tanto, su expresión en la poesía lírica. Es la intimidad la que se sobrepone a los contactos sociales; tal cosa ocurre en todos los casos en que el escritor siente la sociedad como crisis y carencia. Esta sensación de soledad puede llegar repentinamente, como ataque de neurastenia, tal como acontece con Montaigne a la muerte de su amigo La Boétie. Quevedo llegará a sufrir crónicamente tales ataques y se irá retrayendo en su interioridad cada vez más, a cada desengaño de su carrera política. Se adentrará por la lírica a medida que se le irán cerrando las puertas de la novela. La novela y la épica requieren un acorde entre soledad y sociedad, arte y barbarie. Quevedo es hombre de decisiones claras y bruscas; no es su fuerte la componenda, a pesar de sus ensayos en Italia. Cada revés social lo empujará no hacia una mejor comprensión de la sociedad, sino hacia la delimitación de lo personal. No llegará al silencio, como Miguel de Molinos, pero sí a la introspección. La huida del mundo fortalece al hombre interior. Lo peor que puede pasarle al hombre es no sentirse a sí mismo, porque entonces es como «gafo» (leproso), nos dice don Juan Manuel. (B. A. E., LI, pág. 439, citado por Américo Castro, Aspectos del vivir hispánico, Santiago de Chile, 1949, pág. 157.) Quevedo se siente vivir y siente pasar el tiempo por su vida en forma tan intensa precisamente porque ha ido perdiendo facultades que lo unían estrechamente a todo lo social. De ahí que no pueda escribir épica o novela, y que cuando intente expresarse literariamente en un medio «objetivado» derive hacia los ensayos de tipo fantasmagórico. No es, ciertamente, la primera vez que tal fenómeno se produce en España o en Europa. Pero es un acontecimiento

inseparable de una honda crisis obrando sobre un carácter sensible. En Montaigne, el hallazgo del ensayo personal e íntimo se produce posteriormente a la desaparición del amigo y director espiritual, La Boétie—y no debemos olvidar el origen hispano-judío de la madre de Montaigne—; mucho antes, en España, Ibn-Hazm, el exquisito autor de El collar de la paloma, escribe rodeado de recuerdos de un tiempo glorioso y bello, arruinado por los bereberes fanáticos, que habían arrasado los más hermosos palacios de Córdoba, y lo habían sumido en un mundo de destierro, persecuciones y deslealtades, y en su libro nos dice: «Todas las criaturas están sometidas al tiempo, que es el nombre que solemos dar al paso de las horas». (El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes, de Ibn Hazm de Córdoba, traducción del árabe por Emilio García Gómez, con un prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, 1952, página 220.) A través del tiempo y del espacio, los hombres inquietos y acongojados se han concentrado siempre en sí mismos para asistir al supremo espectáculo: el paso de los instantes que fluyen por el recinto del alma humana. «Ibn Hazm no escribió un arte o tratado de amor, sino un ‘desvelamiento’ de paisajes del alma», dice Américo Castro en un estudio sobre dicha obra. («Amores de hace mil años», Cuadernos Americanos, 5, septiembre-octubre 1952.) Tampoco aspira Quevedo en los Sueños a darnos un curso de teología y demonología, sino a objetivar en lo posible los sentimientos que en forma subjetiva expresa en algunos de sus mejores poemas. Hay un ritmo idéntico en los Sueños y en algunos de los poemas que tratan del tiempo. Rotos los marcos de referencia, los puntos fijos que pudieran servir de orientación, los acontecimientos «exteriores» desrealizados de los Sueños avanzan al mismo paso rápido, sin reposo—revolotear confuso de fenómenos equiparables, angustiadores—, que mueve al tiempo por el corazón y la conciencia del poeta. En los Sueños, los movimientos se aceleran inevitablemente, y el papel del espectador es pasivo: «Entróseme luego por la memoria, de rondón, Job dando voces…». «Siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro». (El sueño de la muerte, páginas 187 y 188 de la ed. Maldonado.) La actitud del hombre frente al paso del tiempo en los poemas de Quevedo es igualmente pasiva:

Que los años por ti vuelen tan leves,

pides a Dios, que el rostro sus pisadas

no sienta…

(Pág. 58.)

Pero lo que en los Sueños y en la Hora de todos es confusión se transforma en los poemas en movimiento limpio, regular, y, por tanto, más implacable todavía. Es la imagen mecánica del devanar la vida como quien devana un ovillo:

El Tiempo, que ni vuelve ni tropieza,

en horas fugitivas la devana.

(Pág. 6.)

Imagen que se repite varias veces. Todos los verbos de movimiento regular e implacable se refieren al tiempo; los adjetivos que implican sufrimiento pasivo e impotente suelen referirse al hombre víctima de este tiempo. Los movimientos pasivos e involuntarios a que el hombre se ve sujeto nos colocan precisamente en un ambiente de pesadilla, como el de los Sueños:

Todo corto momento es paso largo

que doy, a mi pesar, en tal jornada,

pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

(Pág. 32.)

Al movimiento exterior, acción violenta y desatada, corresponde el movimiento interior, pasión, pasividad, sufrimiento inmóvil en que el hombre asiste impotente al paso de sus caprichos, sin poder dirigirlos ni dirigirse, y al fluir del tiempo. De ahí una doble estructura, exterior e interior, patente en algunos sonetos:

Lleva Mario al ejército, y a Mario

arrastra ciego la ambición de imperio;

……

Padécenle los Cimbrios temerario;

padece en sí prisión y captiverio;…

(Pág. 77.)

Los verbos de movimiento tienen extraordinaria importancia en la lírica de Quevedo. A veces una misma imagen—la de los pasos—parece describir ambos movimientos, el externo y el interno; pero el desarrollo ulterior nos permite apreciar la radical diferencia. El movimiento externo puede ser confusión, como en las fantasmagorías de los Sueños, o serenidad, como en el movimiento de las estrellas; pero no es más que eso, movimiento, desplazamiento en el espacio; mientras que el paso del tiempo por el hombre suscita siempre voces de angustia y dolor. Lo que asombra precisamente a Quevedo es que un mismo movimiento produzca resultados tan diversos: increpando al tiempo, expresa así el contraste entre estas dos modalidades, movimiento regular y cambio interno o duración:

Tú, que con los mismos pasos

que cielos y estrellas mueves,

en la casa de la vida

pisas umbral de la muerte;…

(Pág. 454.)

Es el contraste entre el acontecer exterior y el de la experiencia interna: mientras que en la actividad externa, aunque sea en la fantástica realidad de los Sueños, se acumulan los verbos de movimiento (¡Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, agigota, rebana, descarna y abrasa!) (El sueño de la muerte, pág. 191), en la vida interior el hombre no se mueve; es el tiempo el que avanza por él y se desvanece:

En fuga irrevocable huye la hora

(Pág. 105.)

y se multiplican los adjetivos relativos al silencio, a la inacción:

Vive muerte callada y divertida

la Vida misma…

(Pág. 6.)

¡Qué mudos pasos traes, ¡oh muerte fría!,

pues con callado pie todo lo igualas!

(Pág. 33.)

Al dinamismo estruendoso del ámbito físico, a esas estrellas negras que se encienden en nieve, a ese estío ladrando llamas, en hervores de frenética luz, a ese furor de verbos intransitivos volviéndose transitivos, se opone el hombre íntimo, al que se dirige Quevedo al escribir

cuando el hombre interior que vives miro

(Pág. 44.)

y es a veces presa de una extraña calma:

Yo dormido en mis daños persevero.

(Pág. 39.)

Es el descuidado sueño de la inconsciencia, un sueño hermano de la muerte.

Se oponen el tiempo cósmico y el vivir humanamente, en la experiencia íntima. Y el que Quevedo ponga en pugna ambos tiempos es significativo, pues demuestra la radical imposibilidad de que Quevedo sea un estoico auténtico. Para un estoico, lo ideal es hacerse tan regular e impasible como la naturaleza, y también tan activo como ella; hay que eliminar de la vida todo lo que signifique ruptura del compás inmutable, de la armonía entre hombres y cosmos. Vivir es ser orden; evitar el caos, es ser esencia, ser. El desarrollo último de esta tendencia fuera de España se encuentra en el panteísmo de Spinoza. Y uno de sus ecos inspira a Leibniz la teoría de las armonías preestablecidas, que culmina en una visión radicalmente optimista del mundo. Para el estoico hay que olvidar todo lo humano que no se ajuste a este ritmo: pasiones, sentimientos, etc., son irreales. Quevedo, el polo opuesto, define su dolor íntimo en contraposición al tiempo exterior, y nos habla de su falta de armonía frente al mundo que lo rodea; su realidad es interna, hecha de pasiones y sentimientos. No; Quevedo no es estoico, sino todo lo contrario. Cuando desde la cima de su dolor llama en su auxilio a religión y filosofía, ambas parecen ayudarle superficialmente, pero ambas lo dejan solo frente a sus mayores problemas: de ahí su desesperación.

La escatología en la obra de Quevedo

Nos hallamos ante un tema desagradable, que la mayoría de los críticos, púdicamente, quizá dominados todavía por los numerosos tabúes del siglo pasado, han hecho todo lo posible por evitar, soslayar, ocultar. Pero es tema inevitable porque—como el Himalaya para el alpinista—«está ahí», frente a nosotros, y su dimensión es considerable. Como señala Juan Goytisolo, «la obsesión escatológica de Quevedo sólo puede compararse con la de otros dos grandes escritores europeos: Rabelais y Jonathan Swift». (Disidencias, Barcelona, 1977, pág. 129.) La obsesión de Quevedo, creo, se parece más a la de Swift que a la de Rabelais. En Rabelais hay todavía una actitud medieval ante la materia—y el excremento es materia por excelencia—, que le permite exaltarla y revolcarse en ella como un borracho en una fiesta de carnaval. (El crítico ruso Mijail Bakhtine ha comentado, acerca de algunos pasajes escatológicos de Rabelais, que «la materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos… Orina y materia fecal transformaban el temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval». Véase su La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, 1974.)

Las escenas «sucias» en la obra de Rabelais son más bien alegres, entre perversas e inocentes, pero más inocentes que perversas. En Quevedo hay una resignación (exasperada) a lo humillante del cuerpo, a la esclavitud de nuestro cuerpo frente a ciertas realidades. La reacción fundamental de Pablos frente a la lluvia de escupitajos o a los excrementos depositados en la cama es la vergüenza. Y creo que esta vergüenza expresa la de Quevedo no solamente frente a su cuerpo o frente a los excrementos, sino también frente a la mujer. De ahí el lazo que lo une con Swift. Para Swift es horrible—insoportable—la idea de que su amada tenga que defecar. Como señala Norman Brown, «el rasgo peculiar swiftiano en el tema de Caelia es la idea de que existe una absoluta contradicción entre el enamoramiento y la conciencia de la función excremental del ser amado». (Eros y Tánatos, México, 1967.) Y lo mismo ocurre en el caso de Quevedo. Como señala Goytisolo, «la obra genial de Quevedo muestra mejor que ninguna otra la gravedad del insoluble conflicto, la imagen adorable de la

mujer deseada destruida por la evocación de lo que expele: sangre, excremento u orina». (Disidencias, página 122.) Leemos en La hora de todos: «Considérala padeciendo los meses, y te dará asco, y cuando esté sin ellos, acuérdate que los ha tenido, y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora, y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento».

Creo que el hispanista francés Maurice Molho adopta una postura demasiado simplista cuando atribuye la escatología quevediana a un «insuperable desprecio del hombre… (vemos) degradarse al hombre hasta aparecer bajo la cosificante imagen de un organismo, o más bien de un autómata fisiológico, defecador y esputador, capaz de secretar a voluntad el excremento y los mocos de que está henchido». (Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, 1970.) No es el hombre, en general, el despreciado por Quevedo. La condición humana es triste no solamente porque algún fragmento de la Biblia o de los padres de la Iglesia lo atestigue, sino más bien porque nuestro autor coincide en todo ello con los escritores eclesiásticos en una defensa de su yo, en peligro ante la presencia de la mujer. Quevedo es el auténtico licenciado Vidriera, temeroso de que una presencia ajena pueda quebrarlo. De ahí que el temor ante la mujer llegue a él acompañado de otros temores, de otras fobias. Odio al extranjero, al moro, al judío, al sodomita, al marido cornudo. Todos estos temores y odios parten de un mismo centro: si Quevedo se pusiera de veras en contacto con una experiencia vital ajena a la suya, le sería preciso dar cuenta de sí mismo, revelarse, desnudarse.

Y esto es lo que quiere evitar a toda costa. Mejor retroceder hasta la infancia—el momento en que «la vida empieza con lágrimas y caca»—. Una barrera de «lágrimas y caca» defenderá a Quevedo, a lo largo de su vida, frente a la presencia inaceptable de otras formas de vida. Quevedo se siente a gusto rodeado de nobles castellanos, cristianos viejos, cortesanos: el resto de la humanidad, y en especial las mujeres, lo asusta, y ha de ser rechazado, vilipendiado, destruido.

Quevedo no está solo. Un sector importante del barroco español lo acompaña en su actitud frente a lo escatológico. Y en especial, Góngora. Octavio Paz se refiere a ambos al tratar, en Conjunciones y disyunciones, de la oposición—la polaridad—oro-excremento. Polaridad que es dualidad. El excremento es como la sombra del oro, su otra cara, el necesario contraste. Paz comenta: «Yo veo sus obras [las de Góngora y Quevedo] como una ceremonia fúnebre, luminosas exequias del sol-excremento». Y comentando unos versos en que Quevedo habla de una sortija de oro que encerraba el retrato de una dama,

En breve cárcel traigo aprisionado

con toda su familia de oro ardiente,

el cerco de la luz resplandeciente…

escribe Paz:

El oro del Nuevo Mundo y su brillo infraterrestre de letrina ciclópea, pero asimismo el resplandor intelectual del erotismo neoplatónico: la amada es luz, Idea. En este relámpago grabado arden la herencia petrarquista y el oro de los ídolos precolombinos, el infierno medieval y las glorias de Flandes e Italia, el cielo cristiano y el firmamento mitológico con sus estrellas, flores que pacen «las fieras altas de la piel luciente». Por eso, sin contradecirse, también dice en otro soneto: «La voz del ojo, que llamamos pedo, / ruiseñor de los putos…». El ano como un ojo que fuese también una boca. Todas estas imágenes están poseídas por la avidez, la rabia y la gloria de la muerte. Su complicación, su perfección y hasta su obscenidad pertenecen al género ritual y grandioso del holocausto.

(Conjunciones y disyunciones,

páginas 33-34.)

El Quevedo prosista: el «Buscón», o la deshumanización esperpéntica de la novela picaresca

Lo variado y excelso de la producción poética de Quevedo no debe hacernos olvidar que fue también un gran prosista. Y al pensar en su prosa es casi indispensable concentrarnos primero en su novela—su única novela—el Buscón. En primer lugar, porque es una de las primeras obras de aliento sostenido que produce nuestro autor: la fecha de la redacción primitiva es 1603. Y también porque sigue siendo una obra viva, leída y estudiada. No cabe decir lo mismo de muchas otras obras en prosa, por importantes que hayan sido en su tiempo. Pocos son los lectores modernos de la Política de Dios o de la prosa ascética y religiosa de Quevedo. En cambio, las ediciones del Buscón se suceden sin interrupción hasta nuestros días. Dentro del marco de la picaresca española del Siglo de Oro, el Buscón es una de las tres novelas indiscutibles, de primera fila, al lado del Lazarillo y del Guzmán, que, sin duda, fueron sus modelos. Y en algunos aspectos el libro de Quevedo supera a sus modelos.

Por ejemplo: el ritmo de la acción es en la novela de nuestro autor rápido, vivo, sostenido. No ocurre en este caso lo que en el Lazarillo observamos como una posible debilidad, un posible apresuramiento: los capítulos finales del Lazarillo se nos antojan escritos con prisa, con desgana; mucho más de lo que el autor nos comunica parece haberse quedado en el tintero. El Buscón mantiene firme el ritmo de su prosa y de su organización interna. Y no cabe duda de que frente al Guzmán la novela de Quevedo es más «económica» en su relato. Las partes moralizadoras del Guzmán se repiten, se alargan, resultan incluso insoportables para el lector de hoy. El Buscón consigue algo siempre difícil, siempre necesario: capturar al lector desde el principio hasta el fin. Y lo logra más a través de la agilidad de un estilo siempre ingenioso, que gracias a la creación de personajes en profundidad. Tanto Quevedo como Cervantes se dieron perfecta cuenta de que el Guzmán era una novela valiosa e importante, y de que el público la había acogido como lo que pudiéramos llamar un best-seller de aquellos años, pero ambos autores siguieron caminos distintos para superar a su rival e inspirador. Cervantes eligió la ruta profunda, la creación de personajes

problemáticos; Quevedo, la más brillante y, en apariencia, más efectiva, la de crear un estilo que con su juego ingenioso concentra nuestra atención en el lenguaje, no en los tipos humanos que pueblan sus páginas.

La novela de Quevedo aparece en Zaragoza en 1626, si bien, como queda dicho, fue escrita con bastante anterioridad. Esta primera edición presenta cambios con respecto al manuscrito original, que se encuentra en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, y que ha sido publicado por Américo Castro en la colección Clásicos Castellanos. El título completo de la novela, tal como aparece en la edición de Zaragoza, es Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños. Es conocida también con el título de Historia y vida del gran tacaño, y más brevemente, El gran tacaño. Lo más probable es que circulara manuscrita durante largos años. Uno de los manuscritos, titulado La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos, es el que se ha encontrado en la Biblioteca Menéndez y Pelayo y ha sido editado por Castro. Si no es el original, cabe creer que no dista mucho de serlo. El Buscón da cima a la fase formativa de la picaresca española clásica. Quizá más cerca del Lazarillo que del Guzmán, por la sencillez y brevedad del conjunto, nos ofrece como personaje central a un buscón o pícaro, Pablos, de Segovia, que empieza también, en primera persona, hablando de sí mismo y de sus padres: un barbero ladrón y una bruja-alcahueta. La humillación y la infamia son las dos hadas madrinas del muchacho. El padre quisiera convertirlo en ladrón, mientras que la madre le aconseja seguir profesiones tan «nobles» como las que ella ha ejercido. Pablos aspira a algo mejor. Se hace amigo del hijo de un caballero. Durante una fiesta de carnaval, en una cabalgata, su caballo come al pasar un repollo en un mercado. Represalias, batalla de verduras arrojadas por los aires, todo lo cual nos lleva (cap. II) a un cruel y distorsionado retrato del caballo; así lo pinta Pablos, al principio de la aventura: «Salí en un caballo ético y mustio, el cual más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias; las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo más largo que de camello; tuerto de un ojo, ciego del otro; en cuanto a la edad no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, parecería la muerte de los rocines; demostraba abstinencia en su aspecto, y echábansele de ver los ayunos y abstinencias, y sin duda ninguna no había llegado a su noticia la cebada ni la paja, y lo que más le hacía digno de la risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo; pues a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo». Cabalgata y batalla terminan en medio de la inmundicia y desembocan en la caída del caballo: «mi

rocín, viéndose en aprieto, se esforzó a tirar dos coces, y de puro flaco se le desgajaron las ancas, y se quedó en el lodo bien cerca de acabar». Fragmentos típicos de toda la novela: por una parte, grotescas exageraciones que mueven a risa; por otra, acontecimientos y situaciones de crueldad extrema. En cierto modo, hay equilibrio: lo grotesco y falto de realismo nos impide identificarnos y simpatizar con las víctimas de las caricaturas. No sabemos si reír o llorar; acabamos por sonreír, aunque más adelante nos arrepintamos de nuestra sonrisa.

Un crítico moderno, Ángel Valbuena Prat, comenta: «Como se ve, esta estampa, entre ridícula y trágica, es más un figurón impresionante que una descripción semirrealista. Me hace pensar en las figuras impresionantes y negras de los cuadros de Gutiérrez Solana… Quevedo pasa por todo lo cínico, doliente, amargo o macabro, con la máxima frialdad de un jugador de ingenio, sin el más mínimo asomo de compasión. El Buscón es uno de los libros más ingeniosos y, a la vez, inhumanos que cabe imaginar; pasma la frialdad de espíritu del autor al jugar con el dolor y la muerte, junto a sus extraordinarias dotes literarias». (Historia de la literatura española, 4.a ed., II, págs. 193-194.)

Y es que del Lazarillo al Buscón asistimos a una creciente brutalización de temas y situaciones en la picaresca española. No olvidemos que la novela de Quevedo es el producto de una época a la vez grandiosa y cruel. Es la época en que se origina y se desarrolla la guerra de Treinta Años, con sus implacables matanzas, y en que la «caza de brujas» adquiere su máxima intensidad. El sadismo de Quevedo no es sino la transposición y elaboración literaria de realidades muy concretas, y muy dolorosas, de los ambientes europeos—ciertamente, no únicamente españoles—de aquellos años.

Comicidad y tragedia se dan la mano en las páginas de esta novela. La constante caricatura surge una y otra vez en páginas inolvidables, como las que retratan al dómine Cabra, a cuyo triste colegio va a parar Pablos en compañía de su amigo noble. El pedagogo avaro es pintado con rasgos que lo deshumanizan, lo convierten en un fantoche, un muñeco siniestro: muy alto, de cabeza pequeña, «los ojos avecindados en el cogote, que parece miraba por cuévanos…; las

barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece amenazaba a comérselas; los dientes le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado…».

Páginas de antología, en las que, sin embargo, no vemos—pues es ésta la intención del autor—más que los rasgos externos, negativos, que son como un garabato simbólico de una vida interior igualmente negativa.

En la sociedad que nos describe Quevedo, el hombre es el lobo del hombre, y los muchachos son tan crueles como los adultos. Después de pasar por la experiencia del hambre en el pupilaje del dómine Cabra, y tras convalecer de tan dura prueba, los dos muchachos pasan a la Universidad de Alcalá y son sometidos a indignidades y bromas sucias con que los estudiantes acogen a los recién llegados. Estas crueles experiencias inclinan el ánimo de Pablos al mal: se promete ser «bellaco con los bellacos», y pronto llega a ser maestro de toda clase de astucias y crímenes.

Las páginas más amargas y siniestras de la novela son, sin duda, las que contienen la carta del tío. Un tío de Pablos, que ejerce en Segovia el «honrado oficio de verdugo», le escribe que ha tenido el dolor de ahorcar a su padre, y que su madre se encuentra presa en las cárceles de la Inquisición en Toledo.

Pobretería y locura. Pablos, abandonado por su joven amigo, regresa a Segovia a recoger la mísera herencia paterna: sus encuentros con personajes a cual más pintoresco por el camino, nos muestran hasta qué punto la sociedad de aquel tiempo está desquiciada por la angustia y el irracionalismo. Uno de estos personajes, arbitrista—es decir, uno de los que se declaraban expertos en política, economía o artes militares, y proponían soluciones, casi todas extravagantes, al Gobierno—, explica, entre otras cosas, que se puede ganar la guerra de Flandes secando con esponjas el mar, que impide la toma de Ostende. Aparece también un maestro de esgrima, que pretende dar estocadas infalibles con ayuda de la geometría, con la espada en la mano y su libro de texto en la otra

mano; un poeta ciego, que ha escrito un poema de cincuenta octavas para cada una de las once mil vírgenes y una comedia cuyos personajes son los animales del arca de Noé.

Las sucesivas—y múltiples—aventuras de Pablos lo llevan primero a Madrid, donde vive en una cofradía o comunidad de pícaros, que subsisten gracias a robos y timos, y donde es encarcelado y apaleado; después a Toledo, donde, enamorado de una cómica, se hace actor y luego autor de comedias; se disuelve la compañía y Pablos se dedica por algún tiempo a cortejar monjas; pasa, finalmente, a Sevilla, donde «trabaja» primero como tahúr, y después como rufián. Los párrafos finales dejan la novela abierta, en espera de una segunda parte explícitamente prometida, pero que Quevedo no llegó a escribir, ya que Pablos explica que ha decidido trasladarse a América. En Sevilla, Pablos y varios amigos suyos, asesinos profesionales, después de emborracharse, y por pura diversión, salen a la calle a matar policías:

Con esto salimos de casa a montería de corchetes. Yo, como iba entregado al vino y había renunciado en su poder mis sentidos, no advertí el riesgo que me ponía. Llegamos a la calle de la Mar, donde encaró con nosotros la ronda. No bien la columbraron, cuando, sacando las espadas, la embistieron. Yo hice lo mismo, y limpiamos dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas al primer encuentro… Nos acogimos a la iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia, y dormimos lo necesario para espumar el vino que hervía en los cascos… Pasábamoslo en la iglesia notablemente, porque al olor de los retraídos vinieron ninfas, desnudándose para vestirnos. Aficionóseme la Grajal; vistióme de nuevo de sus colores. Súpome bien, y mejor que todas, esta vida; y así, propuse de navegar en ansias con la Grajal hasta morir. Estudié la jacarandina, y en pocos días era rabí de los otros rufianes.

La justicia no se descuidaba de buscarnos; rondábanos la puerta; pero, con todo, de media noche abajo rondábamos disfrazados.

Yo, que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme (no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador), determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias

con ella, a ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte.

Y fuéme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres.

Vale la pena observar que en el Buscón aparece una y otra vez el tema de los conversos o «cristianos nuevos», tema de que tantas veces y con tanto provecho se ha ocupado Américo Castro para escudriñar en la mente y los sistemas de valores del Siglo de Oro. Y ello desde la primera página, en que Pablos habla de su madre: «Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja (aun viéndola con canas y rota)…». Era la obsesión nacional, y no es de extrañar que ni el autor del Lazarillo ni el del Guzmán la hayan tratado tan abiertamente en sus novelas. Quevedo, cristiano viejo, podía, sí, tratar—con escarnio, con burla, o bien como un hecho de la vida corriente— la presencia de los conversos en la sociedad de su tiempo. Para Mateo Alemán, descendiente de conversos, el tema era demasiado delicado, estaba demasiado cerca de sus problemas y angustias personales. No sabemos quién escribió el Lazarillo, si bien su erasmismo y el hecho de haber quedado anónima su novela bien pudiera hacernos sospechar que también descendía de conversos. En todo caso, el ambiente de recelo y sospechas, de denuncias y pesquisas inquisitoriales, debió seguir inalterado—o quizá empeorar—en los años que van del Lazarillo (que aparece en 1554) al Buscón.

Lo que sí parece haber cambiado, del Lazarillo al Buscón, es el tono de la confesión del héroe. En ambos casos se trata de la «confesión de un mentiroso», como define Claudio Guillén la esencia de la novela picaresca. En ambos casos, creo, para explicar el nacimiento de este nuevo género—que ayuda con su presencia a crear la novela moderna—, nos hallamos frente a una síntesis de dos géneros muy diversos y, en apariencia, incompatibles. Por una parte, la literatura de confesión, esencialmente moral, religiosa, cristiana: San Agustín, el Petrarca del Secreto, la Santa Teresa de las cartas y la autobiografía. El énfasis, en esta literatura, es el yo central, la confesión —a veces angustiada—en voz baja, la iluminación súbita, el arrepentimiento. El otro género es la sátira. La sátira no es novela; casi siempre es poesía, breve o copiosa. La sátira, tal como la caracteriza el crítico canadiense Northrop Frye, tiene que ver menos con la gente en sí que

con actitudes mentales. El novelista ve el mal y la locura como enfermedades sociales, pero el satírico las ve como enfermedades del intelecto. Así, la sátira crea caricaturas, pero no personajes «de carne y hueso», y la literatura de confesión crea un solo personaje, el escritor, que habla de sí mismo, que se autoanaliza con gran profundidad, pero no lo conecta suficientemente con circunstancias y personajes variados y contrastados que puedan dar profundidad «espacial» al relato. Lo curioso es que del cruce de estos dos géneros tan distintos haya podido surgir la novela, y en particular esta forma tan original de la novela moderna que es la picaresca.

Pero a poco que nos detengamos en la obra de Quevedo, y en especial en el Buscón, comprenderemos que esta síntesis es algo que el Renacimiento plantea con cierta urgencia, algo que pudiéramos señalar casi como inevitable. Quizá fue la ironía de Erasmo el necesario catalizador, el puente que permitió pasar de la sátira mordaz—inevitable y necesaria en una sociedad que contemplaba la ruina de los altos ideales medievales—a la prosa novelesca, en que un yo es desarrollado a partir del centro en círculos cada vez más vastos, siempre moldeado por la circunstancia. La sátira es en el Buscón más exagerada y violenta que en el Lazarillo. La digresión moralizadora—residuo de la literatura de confesión, presente en forma abrumadora en las páginas del Guzmán— se halla casi—pero no del todo—ausente en la novela de Quevedo. Lo que queda, inalterable, de la literatura de confesión, es el gran descubrimiento del punto de vista único y subjetivo, del yo como centro organizador: la novela moderna no necesita ya otro soporte, y se puede desarmar y descartar el andamio de la moralización; es el lector quien se encargará de moralizar por su cuenta, ya que la abundancia de elementos satíricos le brinda infinitas posibilidades de hacerlo.

Como ha observado correctamente Fernando Lázaro, «Quevedo contempla a través de un prisma que deforma y aísla; su campo de observación aparece bañado por una fría luz de laboratorio». (Estilo barroco y personalidad creadora, pág. 138.) Lo cual disminuye el patetismo de las crisis, que de otro modo pudieran resultar insoportables: si los personajes que pasan por tan dolorosos trances parecen no sentirse heridos, el lector tiende también a aceptarlos con un estoicismo casi alegre. «Se ha notado, muy justamente—apunta Lázaro—, la frialdad, la impavidez de Pablos ante los hombres—ante la muerte misma de sus

padres—y los acontecimientos que lo rodean. Creemos que nace de esta organización guiñolesca del libro. Pablos no está verdaderamente ligado a sus compañeros de aventura, sino al novelista; no hay un hilo que los embaste a todos, sino cabos sueltos que paran en las manos del titiritero.» (Ibíd., pág. 139.) Las bruscas caídas, los continuos golpes, no reducen a Pablos; rebota, vuelve a ponerse en pie, lo mismo que los personajes de los «dibujos animados» del cine contemporáneo. Estamos, pues, en un ambiente de farsa. En la farsa nada es del todo serio y definitivo, ni siquiera los golpes y las cuchilladas. «De ahí que los fantoches puedan agredirse, insultarse, burlarse y matarse, pero jamás vincularse. Están aislados todos, entre sí, y, por otra parte, bien lejos del novelista. La imposibilidad de que en una o en otra dirección brote una chispa de simpatía es manifiesta. El mundo del Buscón yace inmerso en un bloque helado, que sólo deja ver—pero abultado, distendido—lo aparencial.» (Ibíd., pág. 139.)

Y es éste, creo, el ingrediente que resulta indispensable para apreciar el conjunto de la novela: la presencia de elementos teatrales, muy específicamente elementos de «baja comedia», de farsa. Los procedimientos de la farsa se estabilizan con el teatro de Plauto y cambian poco. Los mismos malentendidos, el mismo humor físico, de «golpe y porrazo», desde los romanos a los hermanos Marx. Encontramos rasgos de farsa en el Lazarillo y en el Guzmán (en este último caso, por ejemplo, el episodio del héroe arrastrado contra su voluntad, cabalgando en un cerdo). Pablos tropieza, cae, repetidas veces; es desnudado en público, abundan los golpes, las situaciones absurdas. Quevedo nos anuncia en su prólogo que el lector tiene en sus manos un libro lleno de «sutilezas, engaños, invenciones…, burlas…, chistes…, ingenio…». La farsa se desarrolla en la España de Quevedo en forma paralela a la novela. Pasos, entremeses. Lope de Rueda es el maestro; pero, sin duda, Quevedo, humanista y ávido lector, pudo tener presentes otros muchos modelos.

La «alta comedia»—personajes elegantes, conversación culta, pero también malentendidos y errores de juicio—está presente en forma menos obvia: el lenguaje, los chistes de palabras, el ingenio. Por ejemplo, que una pelea a golpe de hortalizas, en un mercado, en que los enemigos arrojan nabos, sea calificada de «batalla nabal».

Es decir: el lenguaje, el juego de palabras, es la puerta de escape, la única salida frente a la opresión y la miseria. Pablos se defiende de sus constantes y angustiosas crisis rebajándose a sí mismo, por una parte, y, por otra, elevándose sobre cada crisis al reducirla a palabras que puede manejar.

La solución que propone Quevedo a los más agudos problemas es, pues, el chiste, el retruécano. Los seres humanos se embrollan en situaciones crueles. Les queda, sin embargo, el recurso de burlarse de sí mismos y de la sociedad, que en gran parte creó tales problemas, a través del manejo del lenguaje. Pablos hace chistes desde el principio de la novela hasta las páginas finales. El mundo está cifrado: los nabos dan origen a batallas nabales. Y las postreras palabras de Pablos son transposición de una frase de Horacio. Si un pícaro ignorante consigue saltar por encima de su destino gracias a su ingenio, quizá toda la sociedad española puede llevar a cabo la misma hazaña.

El Buscón es un primer paso hacia el mundo de lo irreal. Quedan por dar muchos otros pasos. La novela picaresca se consolida con el Buscón. Obra de juventud, no podía satisfacer del todo al Quevedo maduro. La obra literaria de Quevedo es discontinua, está hecha a base de saltos. Y, sin embargo, la labor de los críticos de Quevedo—mi labor, entre la de muchos otros—consiste, en parte, en establecer en forma clara lo que para Quevedo era necesario, pero no claro: la línea interna que partiendo de sus obras juveniles desemboca en sus escritos maduros. Nosotros, los críticos, gozamos de varios privilegios que don Francisco desconoció: entre otros, contemplar la obra total y así tratar de relacionar las distintas partes del gran monumento.

En suma: a pesar de la tesis de Spitzer, expuesta en el ensayo previamente citado —y que por cierto contiene, como era de esperar en un crítico tan agudo y perceptivo, grandes aciertos de detalle—, no creo en una identificación, parcial o total, entre Quevedo y el héroe de su novela picaresca. Al contrario: es como si el autor hubiera fabricado un muñeco de cartón, un fantoche, y después de dibujarle unos ojos bien abiertos y una sonrisa en los labios procediera a

romperle los miembros. Es cierto, como señala Spitzer, que la novela posee un «ritmo binario», está organizada en torno a dos polos, «engaño-desengaño», o, más bien, según creo, «esperanza-desilusión».

En efecto, el Buscón está organizado en torno a un héroe picaresco diferente de sus posibles antepasados. Lazarillo aspiraba a una dorada medianía, a una agridulce supervivencia. Guzmán, sumergido en un mar de sucesos caóticos, quiere, ante todo, sobrevivir. Pero Pablo es más ambicioso. Ha sido creado por Quevedo como hijo de un ladrón y una prostituta, a pesar de lo cual aspira a la vida de ocio—y de prestigio—de un caballero. Y Quevedo, innovador en materia de creación literaria, renovador del estilo, creador de palabras, es, sin embargo, extraordinariamente tímido, o, más bien, conservador, en el campo de la ideología, de los valores sociales: es preciso castigar a Pablos por sus grotescas pretensiones juveniles, exponiéndolo a una desilusión total, progresiva, por etapas. A cada salto de la ambición de Pablos corresponderá un súbito descenso, hasta las hondonadas del crimen y la ignominia. Asoma la frustración como tema central en una página tras otra. Pablos estudia en la Universidad, trata de asociarse a los bien nacidos, nobles y ricos, se cambia el nombre: todo en vano. Cuando decide hacerse pasar por el rico Don Felipe y cortejar a Doña Ana, prima de Don Diego Coronel, que fue su amo, es desenmascarado y humillado, desnudado de su nueva personalidad: « ¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos! » (pág. 223 de la ed. de Fernando Lázaro Carreter). Desfigurado, no puede ya engañar a nadie acerca de su verdadera personalidad. Sus disfraces habrán de ser disfraces de teatro, y sus nuevas personalidades claramente prestadas. Prospera hasta cierto punto en el ambiente de los cómicos, pero lo abandona porque le parece que carece de prestigio, cayendo entonces más bajo: se convierte en asesino y en rufián en Sevilla, la capital del hampa española de la época. Ni la emigración a tierras de América lo salvará de la infamia. (Véase, sobre este aspecto, el interesante ensayo de Nicholas Spadaccini, «Daniel Defoe and the Spanish Picaresque Tradition», Ideologies & Literature, II, 6, marzo-abril 1978, páginas 10-26, y la inteligente y cuidadosa interpretación sociológica del Buscón por Edmond Cros, L’aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo, Montpellier, 1975, influida por las ideas de M. Bajtin.)

Y es que en comparación con la España del Lazarillo, reflejada aún en los tonos

cordiales y humanos de Rinconete y Cortadillo, la sociedad que Quevedo pinta se ha endurecido considerablemente. Es Quevedo quien está «al día», no Cervantes; Quevedo quien ve que ya no hay resquicios, que la movilidad social es una ilusión peligrosa que hay que desalentar. Las clases nobles pueden haber fracasado en su política exterior y en la dirección de la economía del país, pero por ello mismo no son capaces de tolerar a los arribistas, que destruirían con su éxito el prestigio que todavía les queda a los nobles. Al tratar una situación en cierto modo similar, en Le bourgeois gentilhomme, Molière será mucho más suave en sus críticas.

De la sátira a la visión delirante: los «Sueños»

La exageración grotesca y deshumanizada es un primer enfoque, al que seguirá la transposición a un nivel metafísico, ultraterreno y subterráneo. La visión se hará más vasta, panorámica, lo cual le permitirá satirizar tipos y grupos sociales más diversos.

Todo ello nos conduce a una nueva etapa de la obra quevedesca: los Sueños. Creo que únicamente a través de sus obras conseguiremos trazar una imagen más verdadera de Quevedo que la que ahora sigue circulando en la mente de la mayor parte de los españoles e hispanoamericanos. Quevedo ha sido transformado por la leyenda en bufón, en inventor de chistes obscenos. Imagen infinitamente alejada de la complejísima personalidad, que apenas vislumbramos hoy: un noble que, además, es erudito, poeta, humanista, político ambicioso, autor de obras ascéticas y estoicas; a la vez chocarrero, ingenioso y maquiavélico; autor de las obras más elevadas como historiador y moralista, pero también de sátiras bajas y soeces; pudo escribir los sonetos más nobles y refinados, y quizá al día siguiente o en la misma tarde, las más apicaradas jácaras y los chistes más sucios. Y quizá fue espía del virreinato napolitano, y quizá agente de Richelieu en España (aunque, por otra parte, escribió un poema satírico chistoso acerca de Richelieu). Siempre ingenioso; siempre inteligente; siempre, en cierto modo, invisible: su propia inteligencia, a modo de anillo mágico, es el factor esencial que despliega esa cortina de humo que nos impide penetrar hasta el fondo de la personalidad y de las intenciones de nuestro autor.

Y por ello no es de extrañar que una de las obras cumbres de Quevedo se titule los Sueños. Es, ante todo, un intento de evasión: Quevedo combina la crítica social, la crítica «existencial» (avant la lettre), y los textos clásicos: el descenso a los infiernos, la Biblia, Dante. La composición de los Sueños se sitúa entre 1605 y 1622, si bien, salvo un intento infructuoso de publicar el Juicio final en 1610, no se imprimieron hasta 1627. Obra, por tanto, de juventud y plenitud vital, que refleja tempranamente un deseo de evasión, de sublimación negativa: está

reclamando desde su origen un juicio a la vez crítico-literario —como obra de arte—y un análisis psicológico, por lo que sus páginas pueden revelarnos acerca de la personalidad del autor.

Ni la crítica literaria ni el análisis psicológico son tarea fácil. A veces se dan juntos en un ensayo tan importante como el que Leo Spitzer—el famoso crítico alemán, o para mayor precisión, judío-alemán-norteamericano—dedicó al Buscón. Spitzer, en su ensayo («Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón», Archivum Romanicum, XI, 1927, págs. 511-580), parte de una identificación: Pablos-Quevedo; los fracasos del pícaro son los del autor, y la novela es resultado de dos fuerzas complementarias y al mismo tiempo antagónicas, el anhelo o deseo del mundo—del éxito—y el deseo de huida del mundo, deseo negativo y ascético; el desengaño mantiene unidas tan opuestas y centrípetas fuerzas. Quisiera ahora, partiendo de esta interpretación, que me parece no del todo convincente, y en todo caso incompleta, dar un paso más allá. Lo hago a sabiendas de que la crítica basada en la psicología, y especialmente en el psicoanálisis, no revela, en la mayor parte de los casos, más que algunas claves para entender la actitud, el punto de vista del autor, no la calidad, complejidad y originalidad de la obra.

Una de estas claves, creo, es el precoz cinismo de nuestro autor. Incapaz de identificarse con la figura paterna, debió, por otra parte, recibir una cantidad escasa, insuficiente, de cariño materno. Es curioso, pero Quevedo, en toda su vasta obra, en todas sus numerosas cartas, no nos habla jamás de sus padres. Perdió a su padre a los seis años de edad. Su madre lo internó en el famoso Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. En 1596 estudiaba en Alcalá: ambiente picaresco. Más tarde, con Osuna en Italia, conoce la corrupción cortesana de alta escuela, las intrigas palaciegas en que todo—y todos—se compra y se vende, el maquiavelismo, las redes de espías y contraespías. Sin modelos humanos vivos a quienes admirar, se refugia en los libros; el presente no le inspira más que angustia y asco, como declara en su carta a Justo Lipsio en 1602: «De mi España, ¿qué diré que no sea con gemido? Vosotros sois presa de la guerra; nosotros, del ocio y de la ignorancia. Allá se consumen nuestros soldados y nuestros recursos; aquí somos nosotros los que nos consumimos». (Cit. y tr. por Raimundo Lida, «Cartas de Quevedo», en Letras Hispánicas,

Méjico, 1958, pág. 107.)

Actitud satírica e irónica, despego, frialdad, crítica, amargura: todo ello se explica no solamente por la infancia de Quevedo, infancia fría y desprovista de cariño, sino también por la profunda insatisfacción que debió sentir hacia sí mismo, por lo menos hacia su aspecto físico, su cuerpo. No olvidemos lo más evidente: su deformidad, su cojera. Pablo Antonio de Tarsia nos dice que los pies de don Francisco estaban «torcidos hacia dentro», y cuenta la siguiente anécdota:

Habiendo entrado don Francisco con algunos caballeros en casa de unas damas para oírlas cantar y tocar el arpa, en que eran tan estimadas que las visitaban los mayores señores, y como iba de hábito largo para encubrir la fealdad de los pies, descubriósele casualmente un pie. Viéndolo la una dellas, dijo: « ¡Oh, qué mal pie! ». Reparó inmediatamente otra y añadió: «Con mal pie entraron vs. ms. aquí». Reíanse las demás de la conversación, haciendo mofa y burla, muy propio de las mujeres de Madrid, que son prontísimas y se precian de entendidas. Estuvo don Francisco muy severo, y con igual prontitud respondió: «Yo les prometo a vuestras mercedes, señoras mías, que otro hay peor en el corro». Empezaron entonces a mirarse unas a otras y a registrar los pies de los que venían en su compañía, diciendo: «¿Cuál será?». Y después que les hubo detenido algún rato en duda y curiosidad, sacó el otro pie y dijo: «Éste, señoras», pues tenía él un pie más mal hecho y más torcido que el otro.

(Vida de don Francisco de Quevedo

y Villegas, en la ed. Obras en verso,

de L. Astrana Marín, Madrid, 1943, pág. 767.)

La crueldad, consciente o inconsciente, de sus compañeros de juegos y condiscípulos debió ser una constante en la infancia y adolescencia de nuestro autor; más tarde, la crueldad y las burlas de las mujeres (por ello no debe asombrarnos la misoginia de Quevedo, sus repetidas sátiras antifeministas), más hiriente y sangrienta aún quizá, ya que Quevedo debió querer acercarse a ellas y

ser rechazado. Después, la miopía le obligó a llevar gruesos lentes, estropeando aún más una posible imagen heroica. El ingenio, la fama, el refugio de la literatura, no debieron disipar jamás del todo este impulso básico al autodesprecio físico, ese saberse contrahecho, irremediablemente, para toda la vida. Añadamos un detalle más: la barba de Quevedo era en su juventud, según parece, roja o, en todo caso, de un color rubio distinto al del resto de su pelo, y en aquella época se creía que los pelirrojos tenían mala suerte y atraían desgracias. En un expediente académico relacionado con la votación de una cátedra (recuérdese que en aquella época los catedráticos eran elegidos por los estudiantes) puede leerse: «Don Francisco de Quevedo, natural de Madrid, diócesis (de) Toledo, barbirrojo, cojo. Juró ser voto y tener tres cursos y ser bachiller (en) Artes por Alcalá». (Luis Astrana Marín, La vida turbulenta de Quevedo, Madrid, 1945, pág. 109.)

La insatisfacción con su aspecto físico ayuda a explicar la sátira mordaz y destructora, la cruel frialdad del Buscón, el odio a las mujeres, el odio a la sociedad que le dio vida; posiblemente, si es que traición hubo, el espionaje a favor de Francia, y su visión desolada y caótica en los Sueños, obra juvenil, como el Buscón.

La composición de los Sueños se sitúa entre 1605 y 1622. El sueño del juicio final ha sido fechado en 1605: Quevedo tenía entonces veinticinco años de edad. El alguacil endemoniado fue escrito entre 1605 y 1608. El sueño del infierno nos da en su texto la fecha de su terminación, 30 de abril de 1608. El mundo por de dentro no lleva otra fecha que la dedicatoria al duque de Osuna, 26 de abril de 1612.

El sueño de la muerte lleva una dedicatoria fechada el 6 de abril de 1622: el texto alude a la muy reciente llegada al trono de Felipe IV (31 de marzo de 1621).

Son los Sueños como una serie de bocetos—variaciones acerca de un tema—en

que Quevedo pinta «el mundo del más allá», lo que ocurre a espaldas de la vida, en las tinieblas y el claroscuro de los mundos infernales. La tradición de este tipo de visiones es clásica y medieval: entre otros hitos importantes, el Sueño de Escipión, la Divina comedia, los poemas visionarios del marqués de Santillana. Lo curioso es que en ellos se ha evaporado la sólida armazón medieval de Dante. Si Dante nos hace pensar en Giotto y en Fray Angélico, los Sueños de Quevedo nos recuerdan casi automáticamente los delirios morbosos y detallistas del Bosco. En Dante todo está estructurado, hasta en los números de los versos de cada parte del poema; Quevedo nos entrega borradores de visiones, que, por parciales e incompletos, tiene que rehacer una y otra vez, repitiéndose en parte. Típico de Dante es pasar por etapas precisas del yo angustiado de los primeros versos de su poema a las visiones cósmicas henchidas de sabiduría moral, que restauran y enaltecen al poeta; típico de Quevedo, comenzar con la visión entre ridícula y absurda, y terminar con una imagen parecida, sin que se establezca progresión alguna. Así, en el primer texto, el Sueño del juicio final, en el que la trompeta apocalíptica provoca un caos cómico: «… noté de la manera que algunas ánimas venían con asco y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cual faltaba un brazo, a cual un ojo, y dióme risa ver la diversidad de figuras…; en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas, y que veía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse de ella… Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes, que se habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha». (Cito por la ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, pág. 73.) Una vez más, comparemos las visiones de Dante—trágicas, fuertes, tensas—con las pinceladas humorísticas de Quevedo: «Todos los ajuares del infierno, las ropas y tocados de los condenados, estaban prendidos, en vez de clavos y alfileres, con alguaciles; un avariento, contando más duelos que dineros; un médico, penando en un orinal, y un boticario, en una melecina. Dióme tanta risa ver esto, que me despertaron las cascajadas». (Ibíd., pág. 86.) No falta la caricatura desrealizadora, que recuerda páginas del Buscón. Así, en el Sueño de la muerte: «Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas, que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en mareta y algunos vaivenes de serradores; la vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios; las bocas emboscadas en barbas…; sortijón en el pulgar con piedra tan grande, que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa». (Ibíd., págs. 188-189.)

Todo ello nos conduce a observar que el mundo de los Sueños es una extensión —fantástica, inconexa, arbitraria, satírica—de las descripciones realistas o semirrealistas del Buscón: el infierno es una proyección de la sociedad, picaresca y cruel, descrita en su novela, claro está que ahora con menos limitaciones y más variedad de tipos y paisajes. Estas visiones sucesivas y complementarias del mundo de ultratumba le ofrecen a Quevedo un marco perfecto para la distorsión y la exageración, sin necesidad de establecer transiciones y conexiones lógicas: todo es posible en tan extraño ambiente, nada debe ser justificado de antemano, y su estilo puede aspirar a las más extravagantes acrobacias. Es preciso, a cada paso, sorprender al lector, insultarlo incluso—los prólogos de varios Sueños así lo hacen—, y hacer estallar en su mente una serie de bombas. Únicamente esta larga cadena de explosiones puede acercarnos a una visión completa y veraz del mundo que nos rodea. Y, ante todo, es preciso zambullirse—como en el arte de Brueghel y del Bosco—en lo grotesco.

Lo grotesco, como ha señalado el crítico alemán Wolfgang Kayser, es «un juego con el absurdo», y mejor todavía, un esfuerzo encaminado a invocar y subyugar los aspectos demoniacos del mundo. A pesar de la impotencia y el horror inspirados por las descripciones de Quevedo, descripciones que nos colocan en un ambiente enrarecido, hostil, de constante pesadilla, la revelación artística de estas viñetas ofrece al lector de su época y también, creo, al lector de nuestro tiempo que sepa desentrañar el mensaje, un gran atractivo, una especie de liberación secreta: hemos descubierto las fuerzas maléficas, las hemos definido, las hemos llevado a la superficie, y ahora podemos desafiarlas y quizá vencerlas. Lo grotesco no es un estilo histórico, como el barroco o el romanticismo, ya que puede darse en cualquier época, y, sin embargo, vale la pena señalar que esta manera de ver el mundo, este estilo, abunda en las décadas—los albores del Renacimiento, con Brueghel y Bosch, o del Romanticismo, con Goya—en que la experiencia del artista o del escritor «no encaja» en la cosmovisión de la generación precedente, no puede ser explicada satisfactoriamente por sus antepasados inmediatos. Se derrumba la armazón cultural y nos sentimos desnudos y amenazados. Quevedo, a pesar de su admiración por Fray Luis, no se siente a gusto con el primer Renacimiento español y su propia época le inspira asco. Por ello aparecen en su obra inquietantes fisuras y huecos emocionales, vastas zonas de delirante irracionalismo, en un esfuerzo valeroso, angustiado, para buscar una visión total en el envés de un tapiz racionalista, allí donde, a través de la transmutación de lo grotesco, los valores «positivos» se hunden en el

caos de lo demoniaco.

Lo grotesco es también «el mundo al revés», un brusco cambio de posiciones, una sorpresa desagradable: se truecan los papeles, como en los versos de García Lorca: «las cosas me están mirando / y yo no puedo mirarlas». En el infierno de Quevedo, los diversos personajes quieren reanudar su experiencia cotidiana, sus vicios y su corrupción, pero se ven sometidos a extrañas presiones, que acaban convirtiendo a los verdugos en víctimas. Y ese brusco cambio, implícito en el ambiente del juicio final, o de la muerte, o de la visita al infierno, es como levantar una roca y mostrar todas las sabandijas que ocultaba: policías vendidos, médicos ignorantes, barberos y sastres ladrones, viejas lascivas, maridos cornudos y complacientes, alcahuetas, avaros, escribanos falsarios. Más todavía que el Bosco pudiera haber sido Goya, el Goya de los Caprichos, en que «el sueño de la razón produce monstruos», el ilustrador perfecto de la prosa de Quevedo.

«La hora de todos»

Visión satírica y fantástica, La hora de todos y la fortuna con seso, escrita en 1635, tardó años en publicarse: era texto peligroso, lleno de alusiones a sucesos y personajes contemporáneos. Vio la luz en Zaragoza, en 1650: Quevedo había muerto cinco años antes. (El opúsculo o capítulo «La isla de los monopantos», que Quevedo creía se había extraviado durante su encarcelamiento, queda incorporado al texto: es un duro ataque contra Olivares, los consejeros del rey, los judíos dentro y fuera de España y diversos eclesiásticos, que con su actitud y consejos contribuían todos, según Quevedo, a la destrucción del Imperio español.) (Los monopantos son simplemente políticos oportunistas y corrompidos, pertenecientes a una secta que adora el dinerismo; su alianza con los judíos tiene por objeto el triunfo personal de los confederados y la destrucción de la cristiandad.)

Parodia y desmitificación del Olimpo clásico ayudan desde las primeras líneas a establecer un ambiente alegre y burlón: los dioses son presentados como personajes de farsa. Por ejemplo: «Júpiter, hecho de hieles, se desgañitaba poniendo los gritos en la tierra; porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito… Mandó que luego a consejo viniesen todos los dioses trompicando». Llega Marte, «Don Quijote de las deidades», y con él Baco, «la palabra bebida, el paso trastornado y todo el cerebro en poder de las uvas». Llega Neptuno «hecho una sopa», «con su quijada de vieja por cetro» (que eso es tres dientes en romance)… Entró Venus, «haciendo rechinar los coluros [los coluros son los meridianos de la esfera celeste que contienen los solsticios y los equinoccios] con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la jeta y el moño, que la encorozaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa» (páginas 267-268 del t. II, Obras completas, Prosa, ed. de L. Astrana Marín). Esta actitud de Quevedo encuentra su paralelo pictórico en el famoso cuadro de Velázquez—pintado hacia los años veinte del siglo y, por tanto, anterior a la composición de La hora de todos— «El triunfo de Baco» o «Los borrachos». En un célebre ensayo (Tres cuadros del vino), Ortega y Gasset subraya el carácter desmitificador del cuadro

de Velázquez, frente a las composiciones ennoblecedoras sobre el mismo tema del Tiziano y de Poussin. Sin embargo, la irreverencia, el humorismo, la interpretación popular de Velázquez, no llegan a la desgarrada intensidad cómica de los dioses apicarados, achulados, que nos presenta Quevedo.

Y es que nuestro autor se da cuenta de que el Renacimiento ha aceptado en forma a veces rutinaria y mecánica muchos mitos tradicionales—la diosa Fortuna, la Ocasión—de ascendencia clásica y medieval, que importa deshacer y arruinar: al mismo tiempo importa seguir con la sátira de la sociedad contemporánea, «matar dos pájaros de un tiro», y por ello el argumento parte de los dioses clásicos para después concentrarse en el mundo del presente: Júpiter convoca a los otros dioses y ordena a Mercurio, «el chisme del Olimpo», que traiga a su presencia a la Fortuna «asida de los arrapiezos»: llega seguida de la Ocasión. La Fortuna «traía por chapines una bola, sobre que venía de puntillas…». Júpiter acusa a la Fortuna de cometer locuras al conceder sus favores a los hombres; la humanidad no ha alcanzado el justo pago de su conducta; si los hombres no han recibido lo que merecen, por lo menos deberán tenerlo durante una hora de un día. La Fortuna obedece y empieza a «untar el eje de su rueda, y encajar manijas, mudar clavos, enredar cuerdas, aflojar unas y estirar otras», en su rueda desvencijada. El sol da la hora con un grito. Ha llegado el momento de la verdad, en que todo debe quedar—por poco tiempo, pero en forma dramática y reveladora—en su sitio, en el lugar que de veras le corresponde: «la Fortuna, como quien toca sinfonía, empezó a desatar su rueda, que arrebatada en huracanes y vueltas, mezcló en nunca vista confusión todas las cosas del mundo, y dando un grande aullido, dijo: Ande la rueda, y coz con ella». En un segundo, la superficie «normal» del mundo, de la sociedad humana, queda rota, descoyuntada, pulverizada. Un médico queda convertido de pronto en verdugo; la casa del ministro ladrón se deshace como bajo el impacto de una bomba, ya que vigas, paredes, muebles, etc., salen volando por los aires en busca de sus legítimos propietarios. Un orador se vuelve tartamudo. Varios jueces se condenan a sí mismos. Un poeta «oscuro», gongorino y culterano, es sorprendido por «la hora» en el momento en que leía la cuarta estrofa de su poema, «y a la escuridad de la obra (que era tanta, que no se veía la mano) acudieron lechuzas y murciélagos», y el público tiene que encender velas y linternas.

La galería de retratos es muy variada. Aparecen grandes damas, prostitutas, potentados, alcahuetas, arbitristas, taberneros, y abundan también las secciones de sátira política: «El gran duque de Moscovia y los tributos», «Los holandeses», «Los tres franceses y el español»: salen malparados los venecianos, los genoveses, los turcos, los ingleses, los alemanes, y, finalmente, los extraños personajes de la Isla de los Monopantos, Pragas Chincollos y sus consejeros judíos—en quien se ha reconocido al conde-duque de Olivares y su camarilla—: «Son hombres de cuadruplicada malicia, de perfecta hipocresía, de extremada disimulación, de tan equívoca apariencia, que todas las leyes y naciones los tienen por suyos. La negociación les multiplica caras y les muda los semblantes, y el interés les remuda las almas».

Es precisamente esta sección—antisemitismo, sátira política contra personajes históricos que el lector de hoy conoce mal, alusiones a sucesos de la época—lo que más ha envejecido en el texto de Quevedo. Hoy no nos parece aceptable presentar al conde-duque como un monstruo ni creer que la guerra de Treinta Años y la intervención española en Holanda hayan sido benéficas cruzadas, y todas las encarnizadas luchas ideológicas del siglo xvii están, por una parte, demasiado cerca—en su violencia y su fanatismo—de las guerras de nuestro siglo y, por otra, demasiado lejos—hoy la teología interesa poco—para que el lector moderno pueda gozar plenamente la prosa quevedesca en estos pasajes. Pero, en conjunto, no cabe duda de que nos hallamos ante una pequeña obra maestra, de gran variedad y riqueza, en que el autor combina la parodia—en especial en su descripción de los dioses—con la sátira, la ironía—los jueces se condenan a sí mismos—y todos los elementos cómicos de la farsa—sorpresas, humor físico—; de «golpe y porrazo», intervención externa «mecánica», que cambia rapidísimamente cada situación, a pesar de la voluntad de las víctimas retratadas por Quevedo. Finalmente, como detalle curioso, observemos que en La hora de todos Quevedo presenta una defensa de los indios chilenos, explotados por los conquistadores españoles, y de los negros, acerca de los cuales dice uno de ellos: «Para nuestra esclavitud no hay otra causa sino la color, y la color es accidente, y no delito…». (O. comp., Aguilar, Prosa, pág. 303.)

La moral y los gobernantes: la «Política de Dios»

El título completo de esta obra es Política de Dios, gobierno de Cristo Nuestro Señor, tiranía de Satanás. Quevedo terminó la primera parte de este libro en 1621, dedicándosela al conde-duque de Olivares. Apareció en 1626, en Zaragoza, sin autorización de Quevedo, quien decidió entonces repudiar dicha edición y publicar otra aumentada, que vio la luz en Madrid aquel mismo año. En poco tiempo se publicaron nueve ediciones de esta primera parte—únicamente dos de ellas autorizadas por Quevedo—, lo cual convirtió al libro en un best-seller de su época. Aparecieron también traducciones al italiano, al polaco, al inglés. La teoría política, en constante evolución y, desde Bodino y Maquiavelo, fuente de controversias, apasionaba a los lectores de la época. El libro de Quevedo ha tenido menos suerte en el presente, y sospecho que es poco leído hoy. No por falta de mérito, a la vez artístico y moral, sino por tratar en forma idealizada un tema—la conducta política del gobernante, del rey—que hoy la ciencia política describe con mayor pragmatismo. Las aspiraciones y esperanzas de Quevedo nos parecen hoy excesivamente utópicas. Y si tenemos en cuenta la apatía de los reyes españoles de aquellos años, Felipe III y Felipe IV, monarcas a quienes atraía el confesionario y la alcoba, no el salón de reuniones ministeriales o el campo de batalla, parece evidente que el texto de Quevedo no tuvo en ellos el menor impacto.

Y, sin embargo, a aquellos monarcas apáticos iba dirigido el libro. Igual que el de Maquiavelo—no olvidemos que el Príncipe es estímulo directo de la Política de Dios, libro concebido como antídoto de las ideas maquiavélicas—, el tratado de Quevedo es destinado a un único lector, el monarca, o bien, en el peor de los casos, a dos lectores, el rey y su privado o primer ministro. Estamos en una época de máxima concentración en el poder político del Estado: el derecho divino del rey le otorga todos los resortes del mando, y tanto Bodino como Maquiavelo se han dado cuenta de que el sistema feudal, mucho más difuso en su equilibrio de fuerzas, ha declinado rápidamente. Si toda la responsabilidad y todos los recursos del Estado pertenecen al rey, importa informar al monarca de tal situación. Kempis aconseja un único e insustituible modelo: debemos, en

cada uno de nuestros actos, imitar a Jesucristo. La Biblia y la tradición ética medieval nos ayudan en esta empresa. La moral estoica ya en tiempos clásicos prefigura la moral cristiana: lo mejor del mundo antiguo, y lo más alto del mundo medieval, acuden en auxilio de los gobernantes renacentistas y barrocos con un repertorio muy completo de preguntas y respuestas. Todo hubiera resultado más convincente si en lugar de competir con otros reyes que se guiaban por principios más cínicos o más realistas, el monarca al que se dirige Quevedo hubiera podido operar en un reino autónomo, aislado del mundo exterior. En cierta forma, Felipe II persiguió una imposible política de aislamiento, por lo menos en el campo de las ideas y las influencias externas. Sus herederos se sintieron abrumados por el peso de los acontecimientos: en realidad, igual que Carlos V en Yuste, abdicaron muy temprano su poder y lo entregaron sin reservas apenas a sus validos. Quevedo sabía muy bien que era Olivares quien gobernaba.

En un campo como el de la ciencia política, con amplios antecedentes clásicos y medievales, para no hablar de los precursores renacentistas, no cabía una originalidad completa, y Quevedo no aspira a ella. Séneca, Tácito, la Biblia, son fuentes de inspiración, pero también, muy especialmente, Santo Tomás, y en la tradición española, obras como el Libro primero del espejo del príncipe cristiano (Francisco de Monzón, 1544); Institución de un rey christiano colegida principalmente de la Santa Escritura y de sagrados doctores (Felipe de la Torre, 1566), y el Tratado de la religión, de Pedro de Rivadeneira (1595). (No olvidemos tampoco a Juan de Mariana.)

Siguiendo a Santo Tomás, Quevedo define la esencia de la institución monárquica como un pacto entre el rey y su pueblo. El monarca es un mandatario de su pueblo. Todo el poder radica en Dios. A través del mandato del pueblo, va a parar a manos del monarca, que, sin embargo, debe merecer este honor y ser humilde: «Los monarcas sois jornaleros: tanto merecéis como trabajáis». (¿Se daba acaso cuenta Quevedo de que Felipe IV fue uno de los príncipes más holgazanes de su época?) Quevedo insiste: «Rey que duerme y se echa a dormir descuidado con los que le asisten, es sueño tan malo que la muerte no le quiere por hermano y le niega el parentesco; deuda tiene con la perdición y el infierno. Reinar es velar, quien duerme no reina».

La Política de Dios es un libro largo, complejo, contradictorio, utópico a veces, y otras sumamente moderno en su enfoque de problemas concretos, como la delincuencia, los delitos y las penas. En materia procesal y penal, por ejemplo, es mucho más moderado y moderno de lo que cabría esperar, y parece adelantarse a Beccaria y otros tratadistas del siglo xviii. Insiste en la tolerancia y en la misericordia para con los delincuentes, y sólo admite la pena de muerte en casos muy contados y de extrema gravedad.

Quevedo no olvida en ningún momento el refrán medieval español «qual es el Rey tal es el Reyno». Sabe que el ejemplo del monarca, de su vida y su actuación, es el que con más rapidez se extiende por todo un país. Y por ello estimula a su lector real a que se esfuerce, ante todo, por dar a sus súbditos el ejemplo de una vida perfecta o casi perfecta. El buen rey es el que sirve a sus estados y no se aprovecha de ellos. Reinar es una tarea llena de las más pesadas responsabilidades. Deberá recordar que «su corona son las necesidades del reino»; deberá castigar implacablemente a los malos ministros, a los que roban y esquilman al país. Deberá prestar gran atención a la opinión pública, ya que ésta refleja el estado de ánimo del país, su reacción frente a la gestión del monarca, mil veces mejor que las adulaciones de los cortesanos. El buen rey será «tolerante, vigilante, … infatigable, solícito, puntual, dadivoso y desinteresado».

Basta comparar unas páginas de la Política de Dios con el texto del Príncipe abierto al azar para comprender por qué los estadistas, de Federico el Grande a Napoleón, de Napoleón a Bismarck, de Bismarck a Roosevelt y Churchill, han preferido siempre guiarse por Maquiavelo que por libros como el de Quevedo. El realismo pragmático, psicológico, siempre inteligente y únicamente a veces cínico de Maquiavelo, con su perfecta comprensión de los resortes humanos, nos abre ya desde el Renacimiento las puertas del mundo moderno. El libro de Quevedo es todo lo contrario: un intento encaminado a reanudar y restaurar actitudes espirituales muy nobles, fruto de lo mejor del mundo clásico y el pensamiento medieval, dentro de una perspectiva teológica y moral inspirada en la Contrarreforma. Tentativa quijotesca, imposible, que da a las páginas de Quevedo un tinte noble, pero anacrónico para el lector de hoy. Lo mismo que las

páginas moralizantes de Mateo Alemán o la espléndida visión artística del Calderón teólogo, estos textos nos indican claramente que el autor está mirando hacia atrás, no hacia el futuro. El precio que este tipo de visión exige es siempre elevado. Libro a la vez noble y anacrónico, la Política de Dios contiene párrafos admirables, y en conjunto sostiene el tono mayor, la concepción elevada, sin caídas, digna de los más suntuosos palacios barrocos; pero, como muchos de estos palacios, es hoy en día estrictamente inhabitable. Y no es que Quevedo no comprendiera la política práctica, incluso ferozmente práctica, de su época. Para convencernos de ello basta con leer su opúsculo Grandes anales de quince días, en que traza el origen y desarrollo de una revolución palaciega, con detalles concretos y penetrantes acerca de motivos psicológicos de cada participante y una visión clara—subjetiva, naturalmente, y partidista—de las consecuencias de los actos humanos. Creo que Quevedo al escribir la Política quería dejarnos, en cierto modo, una utopía clásica y medieval, no renacentista, del gobierno perfecto. Y también quizá, al mismo tiempo, si bien en forma indirecta, presentar su candidatura al gobierno de su patria: el libro equivale a señalar al monarca y a su valido, Olivares, que Quevedo—a quien se había considerado hasta entonces como cínico cómplice de las maniobras corruptoras de Osuna, Lerma y otros políticos contemporáneos—es digno, a su vez, de convertirse en consejero del rey, quizá el mejor y más hábil, ya que no solamente es hombre ducho en la política corruptora, sino también gran teórico de la política limpia, moral, estoica y cristiana.

El Quevedo desconocido,

o casi: sus obras menos leídas

Diversidad, abundancia, brillantez, imposibles de reducir a unas cuantas clasificaciones académicas: denominador común del Quevedo prosista, fácilmente extensible al poeta. El lector culto de nuestro tiempo conoce el Buscón, los Sueños, los grandes poemas, unos cuantos textos satíricos y festivos y muy poco más de la extensa obra quevedesca.

Es preciso dejar constancia aquí de tan vasta diversidad. Se trata del Quevedo menos leído, casi totalmente ausente de nuestra conciencia de lectores modernos, y no sin causa. Nunca es posible salvar la totalidad de una obra escrita hace siglos, dirigida a lectores de la época. Ni siquiera el más entusiasta crítico de Shakespeare, por ejemplo, pretenderá que toda la obra de este autor pueda gozar la atención de un público moderno. Lo mismo ocurre con Quevedo.

Creo que lo más útil ahora será simplemente identificar y definir brevemente estas obras menos leídas de Quevedo, y señalar los motivos por los cuales estos textos han perdido actualidad frente al lector moderno. Si este lector siente curiosidad por dichas obras fácil le resultará acudir a ellas y contradecir mi opinión.

Se trata, sobre todo, de obras inspiradas por el momento histórico. Por ejemplo: España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos (1609). Opúsculo chauvinista en que acumula pruebas que demuestran la gloria eterna de los españoles, y señala que desde el Cid hasta Cortés nunca ha dejado Dios de favorecer a España. Detrás de una retórica digna de un ateneo político de provincias en el siglo pasado hallamos, sin embargo, un inventario breve y valioso de grandes obras y autores de nuestra literatura

nacional, una especie de antología mínima de las letras españolas: los Nombres de Cristo, de Fray Luis; la Celestina, de Rojas; el Lazarillo; Jorge Manrique; Luis de Granada; Pedro Mejía; Fernando de Herrera; Torres Naharro; Garcilaso; Boscán; Huarte de San Juan. Lo cual da muestras de un certero instinto crítico, no muy común en su época y en la nuestra.

Los Grandes anales de quince días (1621) es un breve ensayo acerca de los cambios políticos producidos por la muerte de Felipe III y la subida al trono de Felipe IV: Quevedo trata de distanciarse de la actuación de Lerma y de Uceda, que detentaban el poder en los últimos años del reinado de Felipe III, y de congraciarse con el nuevo rey y su valido, Olivares, y escapar de este modo al destierro en su feudo, a que había sido sometido al caer los antiguos validos. Es evidente que no se trata de una visión histórica objetiva, si bien muchos de los puntos de vista de Quevedo pueden ser considerados como parcialmente válidos. El Marco Bruto (1644) es, en conjunto, traducción del libro de Plutarco que lleva este mismo título, a la que añade Quevedo comentarios que relacionan el texto con acontecimientos del siglo xvii y censuran a malos príncipes, ministros ineptos y tiranos. El chitón de las tarabillas (1630) censura los muchos infundados rumores de la época acerca de la monarquía y la política de España, pero es, ante todo, un análisis de la precaria situación financiera del país, cuyas enormes deudas a banqueros alemanes y genoveses habían ya provocado dos bancarrotas parciales en época de Felipe II y una serie de alarmantes inflaciones.

El teatro de Quevedo es otra zona de su producción generalmente olvidada o menospreciada por críticos y lectores. Que yo sepa, las obras teatrales de Quevedo no han sido representadas hasta la fecha. Emparentadas con los pasos y entremeses de Lope de Rueda y Quiñones de Benavente, y alejadas del teatro concebido por Lope de Vega, las obritas de Quevedo carecen de la viva espontaneidad de los entremeses cervantinos. Su única comedia, Cómo ha de ser el privado, escrita entre 1627 y 1628, es esencialmente una exposición de la ideas políticas y morales que hallamos en la Política de Dios, y expresa la esperanza del autor y de tantos otros españoles en un futuro mejor que se espera del nuevo gobierno encabezado por Felipe IV y Olivares. Las alusiones a personajes de la época, muy claras en aquellos años para sus contemporáneos, nos parecen hoy misteriosas, en parte, si bien el anagrama Valisero-Olivares

resulta fácil de descifrar.

Las piezas cortas, o entremeses, fueron escritas entre 1610 y 1630. (A los once entremeses incluidos en la edición Aguilar, preparada por Felicidad Buendía, dos de los cuales han sido rechazados por Donald Bleznick, que los considera apócrifos, hay que añadir cinco más recientemente publicados por Eugenio Asensio: el Entremés de Diego Moreno, en dos partes; el Entremés de la vieja Muñatones; el Entremés de la destreza; La polilla de Madrid, y las dos partes del Entremés de Bárbara.)

Los entremeses de Quevedo giran en torno a ciertos personajes típicos, estereotipados, y en ello se parecen—dejando aparte otros muchos puntos de contacto señalados acertadamente por Eugenio Asensio—con la commedia dell'arte italiana. Estos tipos son esencialmente cuatro: mujeres importunas y exigentes, maridos cornudos, celestinas y mujeres apicaradas y delincuentes. Alrededor del primer tipo se estructuran tres obras breves: El caballero de la tenaza, El niño y Peralvillo de Madrid y El marido fantasma. La trama casi no existe: nos hallamos frente a situaciones elementales de farsa, en que una mujer pedigüeña trata en vano de conseguir dinero de su marido o amante; a veces es un grupo de varias mujeres las que exigen dinero, como en el segundo título mencionado; todo acaba siempre en canto y baile, y quizá era el baile lo más importante del espectáculo. No olvidemos, por ejemplo, que, en El rufián viudo, Cervantes alude con admiración a la jácara de Escarramán, baile quevedesco. Los maridos—o pretendientes—afeminados y cornudos aparecen en El marión, Diego Moreno y Los refranes del viejo celoso. La vieja Muñatones, La destreza y La ropavejera retratan ambientes de celestinas y prostitutas. Bárbara y La polilla de Madrid presentan mujeres hermosas y astutas que engañan y despojan a sus pretendientes.

Los resortes de este teatro son, pues, ante todo, el antifeminismo de Quevedo, quizá nunca tan evidente como en estas obritas, y su odio a la hipocresía y a la debilidad masculina. Si bien no totalmente despreciables, y enriquecidas con frecuencia por juegos de palabras y otros rasgos de ingenio, son obras

relativamente ligeras y endebles que no resisten la comparación con otras similares de Cervantes o incluso de Quiñones de Benavente, o bien, en épocas más modernas, con los sainetes de Ramón de la Cruz o los modernos de Arniches. Son, ante todo, muestra de la inmensa agilidad e inquietud del autor, que quería probar todos los géneros literarios, y en cada género halló ocasión para revelar su ingenio y su espíritu satírico.

Los tratados estoicos

La imagen de un Quevedo jocoso, burlón, satírico, que es la que la tradición ha conservado, no nos da más que una faceta de tan variado y complicado espíritu. Las obras en que expone su estoicismo cristiano son un necesario contrapeso a sus escritos satíricos. Los escritos de este tipo se multiplican en los últimos años de la vida de nuestro autor, como si Quevedo, consciente de la imagen alegre y despreocupada que sus obras de juventud habían producido, quisiera corregirla y completarla con este aspecto ascético y filosófico de su obra.

Cinco son los libros en que Quevedo desarrolla su ética estoica y cristiana: De los remedios de cualquier fortuna y Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica, escritos ambos en 1633; La constancia y paciencia del Santo Job (1641); La cuna y la sepultura, publicado en 1634, y Providencia de Dios, escrito en 1641 en la cárcel de San Marcos de León, más quizá para consuelo propio que para edificación de hipotéticos lectores.

El primero es una traducción—con copiosos comentarios de Quevedo—de un tratado atribuido a Séneca. La idea central es que la muerte es nuestra fiel compañera, a la que debemos acostumbrarnos temprano: el hombre empieza a morir desde que nace, y debe aceptar su destino sin quejas ni reproches, ya que es parte integrante de su existencia. «Morirás», se repite página tras página, un párrafo tras otro, como un leit-motiv que nos ayuda a aceptar todas las tragedias, pequeñas o grandes, de que está hecha la vida humana.

Pero el modelo estoico clásico es insuficiente, como señala Quevedo en otros dos tratados, Nombre… y La constancia…, ambos inspirados en el libro de Job, ya que Job es el modelo perfecto del estoico creyente: Quevedo propone un estoicismo trascendente, cristiano, como único modelo aceptable para el hombre moderno. Job se sabe insuficiente, y se niega a quejarse, a caer en la

desesperación, porque lo sostiene su fe en Dios, una fe incondicional. Los suicidios de Sócrates y Séneca son injustificables. Mejor ejemplo hallaremos—señala—en Epícteto y su resignación esperanzada. La cuna y la sepultura insiste también en la vanidad y el vacío de nuestro mundo sensible y visible. La única sabiduría total comienza para el ser humano el día de su muerte. Providencia de Dios invoca una vez más a Job para establecer tres verdades: Dios existe, existe la Providencia, y el alma es inmortal.

En el fondo estos tratados estoicos y ascéticos, con su constante insistencia en el sufrimiento y en la muerte, expuesta en forma mucho más detallada y reiterada que los párrafos dedicados a la salvación y la vida eterna, señalan una vez más las características de pesimismo, nihilismo y visión negativa de la vida humana que hallamos en el Quevedo satírico: la visión del hombre como fantoche, lleno de injustificada soberbia, sumido en la pobreza y la locura, al borde siempre del crimen y de la impotencia, ha sido transpuesta aquí a una clave elevada. Sabemos que la religiosidad adquiere en nuestro Siglo de Oro innumerables formas: estamos muy lejos de la admiración ante la belleza de las criaturas de Dios de un Luis de Granada o del misticismo arrebatado y entusiasta de Santa Teresa. Lo que predomina en estas páginas es la amargura resignada y—casi nos atrevemos a señalar— el culto a la muerte.

Presencia de Quevedo

A lo largo de los siglos, la presencia de Quevedo —como personalidad humana e histórica, como gran escritor—no ha desaparecido nunca, ni se ha debilitado excesivamente, en la conciencia de los pueblos de habla española. Artífice sin rival de la lengua, bufón a la vez cómico y trágico, espíritu inquieto que probó fortuna en todos los géneros literarios, su vida y su obra interesaban a lectores y espectadores muy diversos. Alguien, algún grupo numeroso y curioso, ha atendido siempre a su nombre y su fama.

Es significativo que el nombre de Quevedo sea hoy, y haya sido en el pasado, identificado por hombres y mujeres de habla española cuyas lecturas de los clásicos del Siglo de Oro son mínimas. Como señala Francisco Ayala:

Que nuestros conocimientos de estudiosos y literatos no nos hagan pasar por alto el hecho de que, para otros, Quevedo ha llegado a ser y no es otra cosa sino un personaje folklórico. Aun para aquellos que todo lo ignoran acerca de su obra poética y de su figura histórica, e incluso que ni siquiera saben leer, su nombre no es desconocido: significa algo. Desde los Pirineos al estrecho de Magallanes, en toda la extensión del idioma, las gentes analfabetas y los chicos de la escuela se divierten repitiendo de generación en generación los cuentos de Quevedo. A él se le atribuyen anécdotas, salidas, chistes y chascarrillos, casi siempre escatológicos, que a lo mejor figuraban ya en alguno de los. centones impresos con anterioridad a las fechas de su vida o que resultan provenir nada menos que del antiguo Indostán. En esto puede verse, desde luego, una proyección legendaria de su verba satírica y burlesca y, por tanto, un fenómeno de deformación vinculado, después de todo, a un aspecto real de su obra literaria.

(Cervantes y Quevedo, pág. 241.)

Pero, claro está, no es este Quevedo el único que proyecta su personalidad en el mundo hispánico. Admirado—y criticado—en su siglo, influye en el siguiente siglo proyectado gracias a la influencia mimética de Diego de Torres Villarroel (1693-1770), hombre, en el fondo, del siglo xvii desplazado en la época dieciochesca, que en sus Visiones y visitas de Torres con Quevedo por Madrid continúa la sátira quevedesca y el estilo de su maestro. El barroco se resiste a desaparecer en la España de Feijoo: Torres alaba a Quevedo como «el hombre más serio que tuvo ni aun tendrá la nación». Y su estilo denota casi siempre el influjo quevedesco: así cuando en El ermitaño y Torres (1752) describe cómo va de camino en una mula flaca, «tan soberbia de lomos, que se podían tajar plumas con el espinazo». Es, sobre todo, el costumbrismo satírico de los Sueños morales (otro título de las Visiones y visitas) donde se evoca, rediviva, la sombra cojeante de nuestro autor: «iba Quevedo sin mover las pestañas, repasando tiendas, ojeando tablillas y construyendo» (es decir, reconstruyendo, imaginando, reorganizando en su mente) «la descuadernada greguería de oficios que hay en la Red de San Luis». A veces vulgar y grosero, mucho menos intelectual que don Francisco, nada poeta, da, sin embargo, Torres testimonio de la continuada vitalidad e influencia de la obra de nuestro autor.

Otro escritor, mucho mayor como artista y como pensador que Torres, continúa —en forma casi secreta, quizá, en parte, no consciente—el influjo quevedesco en el siglo xix: es Larra, dominado por el pesimismo y la meditación acerca del problema nacional. Puente entre Quevedo y la Generación del 98, Larra, con su crítica agria y malhumorada, con su pesimismo, en parte, senequista, nos ofrece visiones entre delirantes y patéticas (El día de difuntos de 1836; Fígaro en el cementerio) que conservan raíces en las de Quevedo. «Todo Madrid—nos dice Larra—es un vasto cementerio.» (Visión que coincidirá, en la España de hoy, con la de Dámaso Alonso en el poema inicial, inolvidable, de Hijos de la ira.)

La fama internacional de Quevedo no ha respondido en ningún momento—a pesar de las numerosas traducciones del Buscón—a su valor literario, en parte debido a que los retruécanos son intraducibles, la sátira quevedesca tiene raíces muy hispánicas, sus ideas están ancladas en la Contrarreforma, y la gran poesía quevedesca, como toda gran poesía, es estrictamente intraducible. De los grandes autores de nuestro Siglo de Oro únicamente Cervantes—y unas cuantas

obras de Lope y Calderón—han conseguido fama internacional duradera. Ciertos autores, igual que algunos vinos de calidad, no soportan viajes prolongados: Quevedo es uno de ellos.

Sin embargo, en nuestro tiempo los valores del barroco tienden a elevarse. Durante muchos años, la estética francesa del siglo xviii condenó los «excesos» del barroco, su «mal gusto», sus procacidades y sus juegos escatológicos, y, además, sus excesos lingüísticos. Hoy vivimos en una época de excesos de todas clases, de procacidades y exageraciones, y es lógico que renazca el interés por el barroco, que Quevedo ayudó a definir y exaltar.

Quizá la única explicación válida de la supervivencia de Quevedo a través de los siglos es que su obra es tan vasta, tan compleja, tan variada y rica, que a cada grupo de lectores puede ofrecerle parte del tesoro total. El Quevedo regocijado, alegre, chistoso, el Quevedo juvenil, sigue atrayendo nuestra necesidad de reírnos, de exaltar nuestro yo al ver rebajado el yo de otros: la risa exige víctimas, y el Quevedo festivo nos las ofrece por docenas. El Quevedo poeta, o filósofo, o novelista, o visionario, nos brinda un espectáculo tan variado como abundante en matices y sorpresas. Quevedo puede ser sublime, sabio, ingenioso, obsceno, cruel. Nos ofrece todo el teclado de una inteligencia y una sensibilidad únicas: cada lector encuentra lo que le interesa. Y es ésta la razón de su triunfo a lo largo de los siglos: como indestructible diamante muestra una faceta para cada punto de vista. No hay mejor definición de una obra clásica, de un autor clásico, que esta inacabable perduración, esta sucesión ininterrumpida de destellos en que el diamante comunica su luz—sus diversas luces—a todos los que se acercan a ese centro luminoso con un mínimo de atención, de sensibilidad y de inteligencia.

CUADRO SINÓPTICO

Vida de Quevedo

1580.	Nace Francisco de Quevedo y Villegas en Madrid, el 17 de sept
1588.	Derrota de la Armada Invencible.
1593.	Estudia en el Colegio de los Jesuitas; muere su hermano mayor.
1595.	Muere Torquato Tasso.
1598.	Muere Felipe II.
1596-1600	Quevedo estudia en la Universidad de Alcalá, graduándose de b
1601.	Lerma, el valido, convence al Rey de que la Corte, para ahorrar
1601-1605.	Quevedo pasa a Valladolid. Estudia teología en la Universidad.
1604.	Se cartea en latín con el humanista belga Justo Lipsio
1605.	Comienza a tener fama de poeta. Pedro de Espinosa incluye 18
1606.	Regresa a Madrid. Numerosos amigos literatos.
1606-1608.	Escribe los tres primeros Sueños y termina el Buscón.
1611.	La Biblia (versión inglesa del Rey Jaime).
1613.	Viaja a Italia acompañando a su amigo el Duque de Osuna, Virr
1614.	Lope: Rimas sacras.
1615.	Vuelve a España para entregar una contribución de 300.000 duc
1616.	Regresa a Italia, se reúne con Osuna en Nápoles. Intrigas diplor
1617.	Comienza a escribir la Política de Dios. Regresa a Madrid con 1
1618.	Defiende a Osuna, acusado en el Consejo de Estado de una con
1620.	Quevedo es encarcelado en Uclés durante seis meses por su inti
1621.	Muere Felipe III; le sucede Felipe IV (con Olivares).
1623.	Se levanta su destierro; regresa a Madrid. Trata de congraciarse
1623.	Dedica a Olivares la «Epístola satírica y censoria» censurando c
1624.	Acompaña al Rey en un viaje de inspección a la costa de Andal

1626.	Acompaña a Felipe IV en un viaje por Aragón. Publica la Políti
1627.	Se publican los Sueños: cuatro ediciones en España. En Rouen
1627-1628.	Interviene en una polémica pública, abogando en contra del cop
1628.	
1630.	El Papa Urbano VIII zanja la disputa en favor de Santiago. Apa
1632.	Sigue en Madrid dedicado a la literatura. Recibe el título, puran
1634.	Cediendo a la presión de varios cortesanos, en especial de su pr
1635-1638.	Quevedo permanece en reclusión en la Torre de Juan Abad, ley
1636.	Le Cid, de Corneille.
1637.	Primera edición del Discurso del método, de Descartes.
1639.	Es arrestado la noche del 7 de diciembre en casa del duque de M
1640.	Portugal se separa de España. Rebelión en Cataluña.
1642.	Rembrandt pinta La ronda de noche. Monteverdi compone La c
1639-1643.	Prisión de Quevedo. En la cárcel escribe La vida de San Pablo y
1643.	Caída de Olivares (24 de enero). Los tercios españoles son derr
1643.	El mes de junio, poco después de la caída de Olivares, destituid
1644.	Se retira a la Torre de Juan Abad. Enfermo, deprimido, sufre all
1645.	Viaja en enero a Villanueva de los Infantes, en busca de un clim
1655.	Se publica la versión completa de la Política de Dios, que inclu

Bibliografía Selecta

1. Ediciones modernas de las obras de Quevedo

El buscón. Ed. por Américo Castro. Madrid, La Lectura, 1927.

Epistolario completo de Quevedo. Ed. por Luis Astrana Marín. Madrid, Reus, 1946.

España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos. Ed. por Selden Rose. Madrid, Imprenta Fontanet, 1916.

Lágrimas de Hieremías castellanas. Ed. por Edward Wilson y J. M. Blecua. Madrid, C. S. I. C., 1953

Obras completas. 2 vols. Ed. de Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar, 1943.

Obras completas. Ed. de Felicidad Buendía. Madrid, Aguilar, 1961.

Obras satíricas y festivas. Ed. por J. Bergua. Madrid, Ediciones Ibéricas, 1958-59.

Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado. Ed. de María E. Malfatti. Barcelona, 1964.

Poesía original. Ed. crítica de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1963.

Política de Dios. Ed. de James O. Crosby. Madrid, Castalia, 1966.

Sueños y discursos. Ed. de Felipe C. R. Maldonado. Madrid, Clásicos Castalia, 1972.

Vida de Marco Bruto. Ed. de Ana M.a Barrenechea. Buenos Aires, Estrada, 1943.

Las zahúrdas de Plutón. (El sueño del infierno.) Ed. de Amédée Mas. Poitiers, 1955.

Estudios biográficos

Astrana Marín, Luis: La vida turbulenta de Quevedo (Madrid: Colección histórica «Gran Capitán», 1945).

Ayala, Francisco: Cervantes y Quevedo (Barcelona: Seix Barral, 1974).

Campoamor, Clara: Vida y obra de Quevedo (Buenos Aires: Ediciones Gay-Saber, 1945).

Crosby, James O.: «Noticias y documentos de Quevedo, 1616-1617», Hispanófila, II (1958), núm. 4, 3-22.

«Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», Hispanic Review, XXIII (1955), 259-73.

«Quevedo and the Court of Philip III: Neglected Satirical Letters and New Bibliographical Data», PMLA, LXXI (1956), 1117-26.

Espina, Antonio: Quevedo (Madrid: Atlas, 1945).

Fernández y González, Manuel: Amores y estocadas: Vida turbulenta de don Francisco de Quevedo. Novela histórica (Madrid: Editorial Tesoro, 1950).

Gómez de la Serna, Ramón: Quevedo (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953).

González de Amezúa y Mayo, Agustín: «Las almas de Quevedo», Boletín de la Real Academia Española, XXV (1946), 251-98.

Pérez Bustamante, Ciriaco: «Quevedo, diplomático», Revista de Estudios Políticos, XIII (1945), 159-83.

Porras, Antonio: Quevedo (Madrid: Plutarco, 1930).

Serrano Poncela, Segundo: «Quevedo, hombre político (Análisis de un resentimiento)», en Formas de vida hispánica (Madrid: Gredos, 1963), 64-123.

Libros sobre la obra de Quevedo

Alarcos García, Emilio: El dinero en las obras de Quevedo (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1942).

Asensio, Eugenio: Itinerario de entremés (Madrid: Gredos, 1965).

Bleznick, Donald W.: Quevedo (Nueva York: Twayne, 1972).

Bouvier, René: Quevedo, homme du diable, homme de Dieu (París: Champion, 1929). Tr. al cast.: Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios (Buenos Aires: Losada, 1951).

Carilla, Emilio: Quevedo (entre dos centenarios) (Tucumán: Universidad Nacional, 1949).

Cotarelo Valedor, Armando: El teatro de Quevedo (Madrid: S. Aguirre, 1945).

Crosby, James O.: En torno a la poesía de Quevedo (Madrid: Castalia, 1967).

Díaz Plaja, Guillermo: El espíritu del barroco (Barcelona: Apolo, 1940).

Fernández, Sergio E.: Ideales sociales y políticos en el Infierno de Dante y en los Sueños de Quevedo (México: Universidad Nacional, 1950).

González de la Calle, Pedro U.: Quevedo y los dos Sénecas (México: El Colegio de México, 1965).

Goyanes Capdevilla, José: La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo (Madrid, 1934).

Goyoaga y Escario, José Luis de: Don Francisco de Quevedo y su significación en la literatura española (Bilbao, 1942).

Green, Otis H.: Courtly Love in Quevedo (Boulder: University of Colorado Press, 1952). El amor cortés en Quevedo (Zaragoza: Librería General, 1955).

Juderías, Julián: Don Francisco de Quevedo: La época, el hombre, las doctrinas (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Rates, 1922).

Lira, Osvaldo: Visión política de Quevedo (Madrid: Editorial Cultura Hispánica,

1948).

Mancini, Guido: Gli Entremeses nell'arte di Quevedo (Roma: Facoltà di Magistero dell'Università, 1955).

Martínez Fernández, Jesús: Quevedo y la medicina (Asturias: Luarca, 1957).

Mas, Amédée: La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo (París: Ediciones Hispano-Americanas, 1957).

Mérimée, Ernest: La vie et les oeuvres de Quevedo (París: Picard, 1886).

Miller, Stuart: The Picaresque Novel (Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1967).

Papell, Antonio: Quevedo (Barcelona: Barna, 1947).

Parker, Alexander A.: Literature and the Delinquent (Edimburgo: University Press, 1967).

Pérez Clotet, Pedro: La «Política de Dios» de Quevedo: Su contenido eticojurídico (Madrid: Reus, 1928).

Ynduráin, Francisco: El pensamiento de Quevedo (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1954).

Zamora Vicente, Alonso: ¿Qué es la novela picaresca? (Buenos Aires: Editorial Columbia, 1962).

Artículos en revistas o capítulos en libros

Alarcos García, Emilio: «Quevedo y la parodia idiomática», Archivum (Oviedo), V (1955), 3-38.

Alberti, Rafael: «Don Francisco de Quevedo: Poeta de la muerte», Revista Nacional de Cultura, XXII (1960), números 140-41, 6-23.

Alonso, Dámaso: «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en Poesía española (Madrid: Gredos, 1952), páginas 531-618.

Asensio, Eugenio: «Hallazgo de 'Diego Moreno', entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», Hispanic Review, XXVII (1959), 397-412.

Ayala, Francisco: «Observaciones sobre el Buscón», en Experiencia e invención (Madrid: Taurus, 1960), páginas 159-70.

Benichoud-Roubaud, Sylvia: «Quevedo helenista: El Anacreón Castellano»,

Nueva Revista de Filología Hispánica, XIV (1960), 51-72.

Bershas, Henry N.: «Cardenales: The Case History of a Pun», Romance Philology, IX (1955), 23-26.

«Three Expressions of Cuckoldry in Quevedo», Hispanic Review, XXVIII (1960), 122-35.

Berumen, Alfredo: «La sociedad española según Quevedo y las Cortes de Castilla», Abside, XVI (1952), 321-43.

Blanco Aguinaga, Carlos: «'Cerrar podrá mis ojos…': Tradición y originalidad», Filología, VIII (1962), 57-78.

Bleznick, Donald W.: «La Política de Dios de Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro», Nueva Revista de Filología Hispánica, IX (1955), 385-94.

Bonet, Carmelo M.: «Quevedo prosista», Logos, V (1946), 103-18.

Caravaggi, Giovanni: «Il poema eroico di Las necedades y locuras de Orlando el enamorado di Francisco de Quevedo y Villegas», Letterature Moderne, XI (1961), 325-42, 461-74.

Carilla, Emilio: «Quevedo y El Parnaso Español», Boletín de la Academia Argentina de Letras, XVII (1948), 373-408.

Castro, José Antonio: «Estructura y estilo de los Sueños de Quevedo», Anuario de Filología, Universidad de Zulia (Venezuela), I (1962), 73-85.

Chacón y Calvo, José María: «Quevedo y la tradición senequista», Realidad, III (1948), 318-42.

Consiglio, Carlo: «El 'Poema a Lisi' y su petrarquismo», Mediterráneo, IV (1946), 76-94.

Cotarelo Valedor, Armando: «El teatro de Quevedo», Boletín de la Real Academia Española (enero 1945), páginas 41-104.

Del Piero, Raúl A.: «Algunas fuentes de Quevedo», Nueva Revista de Filología Hispánica, XII (1958), 36-52.

«Two Notes on Quevedo's Job», Romanic Review, L (1959), 9-24.

Dunn, Peter N.: «El individuo y la sociedad en la Vida del Buscón», Bulletin Hispanique, LII (1950), 375-96.

Durán, Manuel: «El sentido del tiempo en Quevedo», Cuadernos Americanos (febrero 1954).

Fernández, Sergio E.: «El inmanentismo del Infierno de Quevedo», Filosofía y Letras (México), XXIII (1952), 175-81.

Frank de Andrea, Peter: «El Ars Gubernandi de Quevedo», Cuadernos Americanos, IV (1945), 161-85.

Frankel, Hans H.: «Quevedo's letrilla 'Flor que cantas, flor que vuelas'», Romance Philology, VI (1953), 259-64.

Gregores, Emma: «El humanismo de Quevedo», Anales de Filología Clásica, VI (1953-1954), 91-105.

Iracheta, Manuel Cardenal: «Algunos rasgos estéticos y morales de Quevedo», Revista de Ideas Estéticas, V (1947), 31-51.

Iventosch, Herman: «Onomastic Invention in the Buscón», Hispanic Review, XXIX (1961), 15-32.

«Quevedo and the Defense of the Slandered», Hispanic Review, XXX (1962), 94-115, 173-93.

Laín Entralgo, Pedro: «La vida del hombre en la poesía de Quevedo», Cuadernos Hispanoamericanos, I (1948), 63-101.

Lascaris Commeno, Constantino: «La epistemología en el pensamiento

filosófico de Quevedo», Bolívar, XV (1955), 911-25.

«La mostración de Dios en el pensamiento de Quevedo», Crisis, II, 7-8 (1955), 427-44.

«Senequismo y augustinismo en Quevedo», Revista de Filosofía, XL (1950), 461-85.

Lázaro Carreter, Fernando: «La originalidad del Buscón», Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso (Madrid: Gredos, 1961), II, 319-36.

«Quevedo entre el amor y la muerte», Papeles de Son Armadans (Palma), I, núm. 2 (1956), 145-60.

Levisi, Margarita: «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo», Filología, IX (1963), 163-200.

Lida, María Rosa: «Para las fuentes de Quevedo», Revista de Filología Hispánica, I (1939), 369-75.

«La España defendida de Quevedo y la síntesis pagano-cristiana», Imago Mundi, II (septiembre 1955), 2-8.

«Estilística: Un estudio sobre Quevedo», Sur, núm. 4 (1931), 163-71.

«Quevedo y su España antigua», Romance Philology, XVII (1963), 253-71.

Lida, Raimundo: «Cómo ha de ser el privado: De la comedia de Quevedo a su Política de Dios», Libro jubilar de A. Reyes (México, 1956), págs. 203-12.

Marcilly, C.: «L'angoisse du temps et de la mort chez Quevedo», Revue de la Méditerranée (Alger), XIX (1959), 365-84.

May, T. E.: «Good and Evil in the Buscón: a Survey», Modern Languaje Review, XLV (1950), 319-35.

Morreale, Margherita: «Luciano y Quevedo: La humanidad condenada», Revista de Literatura, VIII (1955), 213-27.

Parker, Alexander A.: «La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo», Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid, 1952), III, 345-60.

«The Psychology of the Pícaro in El Buscón», Modern Language Review, XLII (1947), 58-59.

Penzol, P.: «Comentario al estilo de Quevedo», Bulletin of Spanish Studies, VIII (1931), 76-88.

Price, R. M.: «Quevedo’s Satire on the Use of Words in the Sueños», Modern Language Notes, LXXIX (1964), 169-80.

Rose, R. Selden: «The Patriotism of Quevedo», Modern Language Journal, IX (1925), 227-36.

Sánchez Alonso, Benito: «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», Revista de Filología Española, XI (1924), 33-62, 113-53.

Schalk, Fritz: «Über Quevedo und El Buscón», Romanische Forschungen, LXXIV (1962), 11-30.

Serrano Poncela, Segundo: «Los Sueños de Quevedo», Papeles de Son Armadans (Palma), XXIII (1961), 32-61.

«Estratos afectivos de Quevedo», Cuadernos, núm. 34 (1959), 75-82.

Somers, Melvina: «Quevedo’s Ideology in Cómo ha de ser el privado», Hispania, XXXIX (1956), 261-74.

Spitzer, Leo: «Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón», Archivum Romanicum, XI (1927), 511-80.

Tamayo, Juan Antonio: «El texto de los Sueños de Quevedo», Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXI (1945), 456-93.

Terry, Arthur: «Quevedo and the Metaphysical Conceit», Bulletin of Hispanic Studies, XXXV (1958), 211-22.

Valera, Fernando: «Reinvención de don Francisco de Quevedo», Cuadernos, 34 (1959), 65-74.

Veres D'Ocón, Ernesto: «Notas sobre la enumeración descriptiva en Quevedo», Saitabi, VII (1949), 27-50.

Wagner de Reyna, Alberto: «Quevedo ante la vida y la muerte», Realidad (1949), 154-76.

Wilson, Edward M.: «Quevedo for the Masses», Atlante, III (1955), 156-66.